Д. Святополк-Мирский

История русской литературы





Д. Святополк-Мирский

OXFORD

D. S. Mirsky

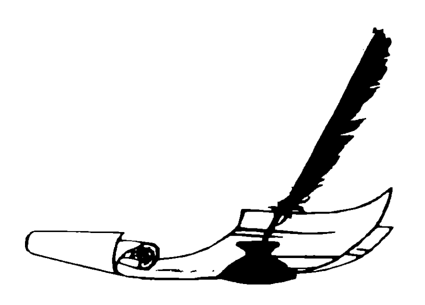
A Russian-English Life 1890–1939

G. S. SMITH

Д.Святополк-Мирский

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

с древнейших времен по 1925 год



Издательство "Свиньин и сыновья"
Новосибирск
2005

УДК 82.09

ББК 83.3 (2Рос=Рус)
С25

Художник В. Сапожникова

С25 **Д.С. МИРСКИЙ**
ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зерновой. – Новосибирск: Изд-во «Свиньин и сыновья», 2005. – 964 с.
ISBN 5-98502-019-3

В оформлении использованы рисунки Ю. Анненкова, Е. Кругликовой и других известных художников

ISBN 5-98502-019-3

Дмитрий Петрович Мирский (род. 15(27).VIII.1890 в с. Гиёвка Харьковской губернии) – русский советский критик и литературовед, сын либерального царского министра кн. П. Святополк-Мирского. Окончил филологический факультет Петербургского университета. В 1911 году выпустил сборник юношеских стихов. После революции – в эмиграции. С 1922 по 1932 год жил в Англии, читал курс русской литературы в Лондонском университете и в Королевском колледже. Выступал как литературный критик в журналах «*Criterion*» (издатель Т. С. Элиот), «*Echange*» (Франция), в сменовеховском альманахе «*Версты*» (Брюссель). Написал на английском языке две замечательные книги (собранные нами в одну) – «*История русской литературы*» («*A history of Russian literature*», 1927) и «*Современная русская литература*» («*Contemporary Russian literature*», 1926). Они до сих пор переиздаются в Англии и США. Выпустил несколько антологий русской поэзии. В 1930 году вступил в Коммунистическую партию Великобритании, в 1932 – вернулся в Советский Союз. Здесь опубликовал множество интересных статей по теории и истории русской и западной литературы. Среди них «*Из современной английской литературы*» – о Т. С. Элиоте, предисловия к сочинениям Т. Смоллетта, П. Б. Шелли, О. Хаксли и др. Со-

ставил первую на русском языке «*Антологию новой английской поэзии*» (вышла в 1937 году без имени составителя). Писал о Н. Заболоцком, Э. Багрицком, П. Васильеве. В последние годы работал над биографией А. С. Пушкина (частично опубликована в журнале «Звезда», 1937). В 1937 году незаконно репрессирован. Реабилитирован посмертно.

Настоящее издание – третье (на русском языке). Предыдущие – в Израиле и в Магадане.

Александр Бирюков

КНЯЗЬ И ПРОЛЕТАРСКИЙ ПИСАТЕЛЬ

(ЧТО ВЛЕКЛО ГОРЬКОГО К СВЯТОПОЛК-МИРСКОМУ?)

Дмитрий Петрович Святополк-Мирский (1890–1939) – князь (по легенде – из Рюриковичей), сын министра внутренних дел царской России (это на его отца – без достаточных на то оснований – возложили в свое время ответственность за расстрел мирной демонстрации 9 января 1905 года), писатель, филолог, выпускник Санкт-Петербургского университета (1911), офицер в годы первой мировой войны (штабс-капитан), а затем и в годы гражданской. В 1920 г. уехал из Советской России, жил в Польше, в Греции, в Англии. Там он прославился и по сей день не потерявшими своей ценности книгами по истории русской литературы, а также вступлением в компартию Великобритании и своей апологетической брошюрой «Ленин» (1931).

В 1932 году Святополк-Мирский вернулся в Россию.

«Заново родился! В новую страну! „Ну-ка, воротися На спину коню Сбросившему...“», – писала мудрая Марина Цветаева, которой благоволил, хотя и не безгранично, Д. П. Святополк-Мирский. Теперь он активно участвовал в литературной жизни Советской России, сотрудничал с

А. М. Горьким в его самых политизированных мероприятиях (в том числе и как один из главных авторов книги «Канал имени Сталина»). Был арестован в Москве в июне 1937 года и осужден постановлением Особого совещания НКВД СССР по «литерной» статье *ПШ* (*потенциальный шпионаж* или *покушение на шпионаж* – аббревиатура имеет два толкования) на восемь лет заключения в исправтрудлагерь. Осенью того же года оказался на Колыме: уатовский (от УАТ – Управление автомобильного транспорта Дальстроя) лагерь на Атке (около 200 км от Магадана по основной трассе), несколько месяцев на лесоповале, затем перевод на легкий труд – сторож на автобазе в той же Атке, наконец «активирован» с группой других «доходяг» в феврале 1939 года. Сегодня указать место его могилы можно только приблизительно – каждый свободный участок земли жители поселка Снежный уже многие десятилетия используют для выращивания картофеля.

ЛЮБОВЬ К «БЕЛЫМ ВОРОНАМ»

По установившемуся мнению (в том числе и нескольких бывших колымских заключенных), в Советскую Россию Дмитрия Петровича пригласил или даже зазвал Горький. Если и так, искать подтверждений в материалах архивно-следственного дела Святополк-Мирского не стоит – в 1937 году чекисты не стали бы «засвечивать» это обстоятельство. А в «Справке по личному делу на Мирского (Святополк-Мирского Дмитрия Петровича)», составленной в 1962 году и хранящейся в том же архивно-следственном деле, указано: «*Рекомендации о принятии в советское гражданство были даны Кушнир – заведующим бюро печати Лондонского торгпредства, и Нейман – заведующим*

бюро печати полпредства в Лондоне». Здесь горьковский след еще не обнаруживается.

Знакомство писателя с Горьким состоялось в начале 1928 года. Вот как об этом вспоминал П. П. Сувчинский, музыкальный критик и издатель, активный общественный деятель, принадлежавший, как и С. Мирский (принятое в 20-е годы на Западе обозначение его фамилии), к левому крылу евразийского движения: «*Я часто встречал Горького в России, а потом в Сорренто. Мирский однажды попросил меня поехать с ним, и мы провели Рождество у Горького*». Об этой встрече месяц спустя и сам Мирский писал из Лондона: «*Дорогой Алексей Максимович, я с отъездом все собираюсь написать Вам и все не могу найти подходящих слов, чтобы сказать, каким огромным благодеянием была для меня встреча с Вами. Так, вероятно, и не найду, но у меня чувство, как будто бы я был не в Сорренто, а в России, и эта побывка в России меня страшно выпрямила. И нет, наверное, другого такого человека, который бы так носил в себе Россию, так, как Вы, и не только Россию, но и то, без чего Россия быть не может, – человечество. Мне даже стыдно, что мы такими упырями сидели на Вас и пили Вашу русскую и человеческую кровь, и только уверенность, что ее в Вас хватит и на нас, позволяет не слишком каяться. Уходя от Вас, Сувчинский сказал мне: „А вот Толстого мы никогда не видели“. Только о Толстом мы и могли вспомнить. Но Вы больше русский, больше „представляете собой“ Россию, чем Толстой. Главное же, я понял то чувство любви, которое так неизменно сохраняют видевшие Вас (по крайней мере, кого я встречал). Простите, что пишу с чрезмерной сентиментальностью. Но я не умею выразить то чув-*

ство любви и благодарностей, которыми Вы меня наполнили».

Сувчинский вспоминал, что «...*Горький уговаривал нас ехать в Россию: „Я вас устрою", и он убедил Мирского и меня*».

Отметим все-таки, что инициатива встречи принадлежала Святополк-Мирскому. Спустя почти три года, когда приобретение советского гражданства стало для него делом уже неотложным, он снова обратился к Горькому (письмо датировано 30 декабря 1930 года): «*Глубокоуважаемый и дорогой Алексей Максимович, я обращаюсь к Вам за советом и, может быть, за помощью. Когда три года тому назад я был у Вас, я был в самом начале той дороги, которая привела меня к полному и безоговорочному принятию коммунизма. Теперь – и уже не со вчерашнего дня – мое единственное желание – какие у меня есть силы отдать делу Ленина и советских республик. Психологические и бытовые трудности до сих пор мешали мне открыто сделать это. Я ждал выхода в свет моей книги (английской) о Ленине, которая позволила бы мне явиться не с совсем пустыми руками. Но выход этот задерживается по крайней мере до марта месяца, а время идет такое, что ждать нельзя.*

Процесс Промпартии и гнусный лай, поднятый вокруг Ваших статей буржуазной прессой, заставили меня с особой силой понять, что больше не может быть нейтралитета и половинчатости и что кто не с рабочим классом – против рабочего класса.

Я пишу Вам прежде всего потому, что это самый естественный путь для интеллигента, даже если бы он и не был с Вами лично знаком, окончательно решившего стать на сторону коммунизма. Но также и потому, что более нормаль-

ный путь обращения в Советское консульство не кажется мне вполне удовлетворительным, т.к., во-первых, меня двигает не советский патриотизм, а ненависть к буржуазии и вера в социальную революцию всеобщую, и, во-вторых, что я не хочу быть советским обывателем, а хочу быть работником ленинизма. Коммунизм мне дороже СССР. Еще и потому я обращаюсь именно к Вам, что неизбежно бы отнеслись ко мне официальные советские власти с законным недоверием как к бывшему помещику и белогвардейцу. Я прошу Вас очень убедительно помочь мне и сказать, что мне делать? Куда обратиться, чтобы с минимальной тратой трений я мог действительно и эффектно впрячься в дело, которое достойно человеческого достоинства.

И еще разрешите прибавить, что за эти последние недели у меня не раз был прилив гордости за человечество (да и за русское племя), что Вы есть на свете.

Глубоко уважающий и любящий Вас
Д. С. Мирский».

Полное и безоговорочное принятие коммунизма княжеским отпрыском (в письме к Ольге Форш Горький называл Дмитрия Петровича потомком Святополка Окаянного, следовательно, прямым потомком великого князя Владимира) могло обрадовать пролетарского писателя, но вряд ли удивить. Еще в очерке «Савва Морозов» Горький писал: «*...в России „белые вороны“, „изменники интересам своего класса“ – явление столь же частое, как и в других странах. У нас потомок Рюриковичей* (имелся в виду князь П. А. Кропоткин. – *А. Б.*) – *анархист; граф* (Л. Н. Толстой. – *А. Б.*) *„из принципа“ пашет землю и тоже проповедует пассивный анархизм; наи-*

более ярыми атеистами становятся богословы, а литература „кающихся дворян" усердно обнажает нищету сословной идеологии».

Особую пикантность отношениям Горького и Святополк-Мирского придавало участие отца Дмитрия Петровича – Петра Дмитриевича – в судьбе самого Горького. Товарищ министра внутренних дел, командовавший отдельным корпусом жандармов, и революционно настроенный писатель были в свое время политическими противниками. Первый арест Горького, случившийся в апреле 1901 года в Нижнем Новгороде, был произведен по донесению из Петербурга, и можно предположить, что не без ведома высшего жандармского руководства. Содержание в тюрьме оказалось не только не губительным, но и не слишком опасным, даже если учесть, что в то время Горький уже болел туберкулезом. На второй или третий день пребывания в этом учреждении он писал жене: «*Дорогая Катя! Пожалуйста, пришли мне: круглый стол и стул* (это в тюрьму-то! – *А. Б.*), *тёплые сапоги, папиросы, бумаги несколько дестей, ручку, перьев и чернил, гребенку* (далее следует перечисление требуемых книг. – *А. Б.*). *Я устроил себе добычу молока ежедневно, а ты похлопочи, чтобы мне откуда-нибудь носили обед*». Привожу это письмо не без цели – будет с чем сравнить условия, в которых впоследствии Мирский окажется на Колыме. Еще через десять дней Горький писал жене: «*На обед ты мне присылаешь ужасно много, и много лишнего. Во всем нужен стиль, Катя, и варенье в тюрьме столь же неуместно, как был бы неуместен розовый ангелочек на картине Васнецова. Варенье, видишь ли, мешает полноте ощущений, нарушая их цельность...*»

Как определенное покушение на стиль тюремной жизни («*ни о чем не просить*»), красноре-

чиво декларированный Горьким, может быть расценено и письмо Л. Н. Толстого товарищу министра внутренних дел П. Д. Святополк-Мирскому. Лев Николаевич ходатайствовал о том, чтобы Горького, писателя, ценимого и в России, и в Европе, а также умного, доброго и симпатичного человека «*...не убивали без суда и следствия в ужасном, как мне говорят, по антигигиеническим условиям нижегородском остроге*». – «*Пожалуйста,* – писал граф Толстой князю Святополк-Мирскому, – *не обманите моих ожиданий и примите уверения в совершенном уважении и преданности, с которыми имею честь быть Вашим покорным слугою*».

Товарищ министра ожиданий Толстого не обманул.

Срочно проведенное по указанию директора Департамента полиции освидетельствование пришло к заключению, что «*...дальнейшее его* (Горького) *пребывание под стражей может губительно повлиять не только на его здоровье, но и на его жизнь*». Выпущенный на этом основании из тюрьмы под домашний арест Горький писал Л. Н. Толстому: «*Просидел я всего месяц и, кажется, без ущерба для здоровья*». Помощника министра писатель за свое освобождение благодарить не стал. Более того, недовольный требованием полиции переехать в Арзамас, сообщал В. А. Поссе, что послал «*...частное письмо князю Святополку, в котором указал на бесполезность излишних придирок ко мне. Письмо ему, говорят, не понравилось*».

Конфликт куда больший, между Горьким и царским сановником, занявшим к тому времени смертельно опасный пост министра внутренних дел, разгорелся в январе 1905 года. Старший Святополк-Мирский, успевший провозгласить политику «дове-

рия общественности» и уклонившийся в роковую ночь от встречи с депутацией, в составе которой был и А. М. Горький, был назван в воззвании, составленном пролетарским писателем, главным виновником трагического развития событий. (Тот же злополучный министр, по словам С. Ю. Витте, оказался в глазах правящей верхушки «*...виновником во всех беспорядках... он есть начало революции... что, как только он произнес, что хочет управлять, доверяя России, – все пропало...*») За неделю до ухода П. Д. Святополк-Мирского в отставку (18 января 1905 г.) Горький за сочинение упомянутого антиправительственного воззвания был арестован и препровожден в Петропавловскую крепость. Заключение не было опять-таки чрезмерно жестким – содержавшийся в отдельной камере арестованный, получив разрешение работать по ночам, сумел всего за две недели написать новую пьесу. Это были «Дети солнца».

Через двадцать пять лет (1 сентября 1931 года) к помощи Горького (о предоставлении советского гражданства) обратился сын его бывшего политического противника. «*Помощь* (в выработке марксистского мировоззрения. – *А. Б.*) *пришла ко мне по трем главным направлениям,* – писал он в статье «Почему я стал марксистом» («Дейли уоркер», 30 июня 1931 г.). *Первым источником ее была опять-таки советская литература, в которой пролетарские произведения стали вытеснять писания полубуржуазных писателей первого периода нэпа. Особенно полезной оказалась для меня книга „Девятнадцатый“* (видимо, «Разгром». – *А. Б.*) *Фадеева (в английском переводе Мартина Лоуренса). Она явилась для меня откровением в смысле раскрытия умонастроения и этического уровня коммунистических бойцов. Личное знакомство с Максимом Горьким,*

которого я посетил ранней весной 1928 года в Италии, тоже произвело на меня мощное впечатление».

Прошение о предоставлении советского гражданства было удовлетворено.

О том, что получить последнее было не так уж просто, свидетельствует П. П. Сувчинский: «*Я тоже подал прошение о визе. Странно, в один день с Мирским: он в Лондоне, я в Париже – о возвращении в Россию. Ему дали, а мне отказали. Это ведь настоящий белогвардеец, он был начальником штаба дивизии, которая шла на Харьков.* (Примечательно, что в разных изданиях приводятся противоречащие одно другому сведения о пребывании Д. П. в деникинской армии, а в протоколах допросов Святополк-Мирского на Лубянке отмечается лишь маршрут его движения по России в те годы. – *А. Б.*) *Социально мы были одинаковы. И вот ему дали, а мне отказали*».

Конечно, странно.

Тем более что Сувчинского Горький знал еще по России.

Может, Мирский писал, напоминал, просил, а Сувчинский этого не делал?

Впрочем, Горький тоже не на всякую просьбу отзывался. М. А. Осоргину, например, с которым был знаком без малого сорок лет и который, будучи высланным из России в 1922 году, писал Горькому: «*Эмиграция мне чужда, как и я ей. Вы это достаточно знаете*», – он ничем не помог, сколько тот ни просил.

В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

А ведь даже борцам с Советской властью Алексей Максимович помогал с отъездом – в другую сторону, разумеется. Как тут не вспомнить

теософку Юлию Данзас, тоже давнишнюю знакомую Горького, которую он встретил в 1929 году уже на Соловках. Возможно, он и досрочному ее освобождению всячески способствовал, и разрешению на выезд из страны. Уехав, Юлия Николаевна «отблагодарила» Горького разоблачительной книгой «Красная каторга» (1935). Или Виктор Серж, фигура еще более знаменитая, каэр махровый, а Горький и его из лагеря вытащил (троцкиста!). Занятную все-таки контору по импорту-экспорту Алексей Максимович организовал: в СССР – белогвардейцев, из СССР – бывших зеков.

Обретение советского гражданства плюс громадная эрудиция и огромная работоспособность, а также поддержка со стороны Горького быстро сделали Д. Мирского (таков его тогдашний псевдоним) полноправным и активным участником литературного процесса. В то последнее пятилетие, которое было отпущено Д. Мирскому как свободному гражданину, в полной мере реализовался его интерес к молодой советской литературе. В мощном потоке творчества Д. Мирского, обращенного к чрезвычайно широкому кругу имен (от Пушкина до Джойса), превалирует интерес к советской поэзии. Было в этом интересе немало от злобы дня, утверждавшего свои приоритеты методами, которые позднее назовут вульгарно-социологическими, – ими впрямую будет пользоваться и критик Д. Мирский. Но при этом была и глубина прозрения, была доброжелательность, далекая от какого-либо захваливания. Свои пристрастия критик отдавал явлениям по-настоящему значительным, – теперь, в перспективе прошлых лет это видится отчетливо. А сверх того еще и организационно-публицистическая деятельность сотрудника (или энтузиаста) вовсе политизированного проекта «История фабрик и заводов»,

которая непосредственно направлялась Горьким, и связанные с ней поездки по стране. Две – на Урал и в Среднюю Азию – косвенно подтверждаются материалами следствия, а вот третья поездка – на Беломоро-Балтийский канал – на следствии не «засвечена». Вообще трагическим парадоксом теперь кажется то, что громкий список фамилий главных авторов книги «Канал имени Сталина» начинается и кончается фамилиями будущих «врагов народа» – Леопольда Авербаха и Бруно Ясенского (которых, кстати, Р. Конквест позже в книге «Большой террор» назовет – без всяких к тому оснований – подельниками Святополк-Мирского). Еще один из авторов – прозаик Сергей Буданцев – разделит с Мирским смертельную колымскую судьбу.

Возможно, именно постоянные деловые пересечения с Горьким и имели для Мирского не лучшие последствия. В воспоминаниях И. М. Гронского (в те годы тоже входившего в круг Горького) это даже не предположение, а вполне удовлетворенная констатация: ведь это именно он распознал в «светлейшем князе» английского шпиона, просил заняться им Ягоду, а когда тот отмахнулся, рассказал о своих подозрениях товарищу Сталину.

«*Потом Мирский был арестован*, – рассказывал в 1963 году Гронский, сам проведший шестнадцать лет в лагерях (только не в колымских, а в воркутинских. – *А. Б.*). – *Мне передавали, что он попался на шпионских мелочах. Обычно крупные разведчики проваливаются на чем-нибудь мелком. Я с делом не знакомился, но похоже на то, что Мирский был агентом Интеллидженс Сервис*».

Что и говорить, похоже.

И обвинялся Д. П. по статье *ПШ*.

Вот только нет в его деле никаких «шпионских мелочей», не говоря уже о каких-либо серьезных доказательствах, изобличающих его шпи-

онскую деятельность. Абсолютной ложью выглядит констатация обвинительного заключения – «*вину свою признал*». Но именно с таким заключением дело легло в свое время на стол Особого совещания НКВД: что заказали – то и получили.

В интересной (хотя построенной, как мне кажется, на недоказуемых предположениях) статье Вяч. Иванова «Почему Сталин убил Горького» арест Мирского ставится в прямую связь со смертью пролетарского писателя: вот ушел Горький – и некому стало защищать критика, осмелившегося выступить против коммуниста Фадеева.

История эта хорошо известна.

В критике показавшегося неудачным Мирскому (как и Горькому) романа «Последний из удэге» – в пылу литературной полемики («Литературная газета» от 24.06.34) Мирский вообще как бы зачеркнул заслуги автора «Разгрома». – «*Вырастая вместе с эпохой, советская литература достигла своего нынешнего высокого уровня без участия Фадеева. Чтобы подняться до этого уровня, Фадееву предстоит огромная работа...*» (Вспомним, как высоко оценил тот же Мирский роман «Разгром» в статье «Почему я стал марксистом», опубликованной тремя годами ранее.) Уже через месяц в «Правде» появилась статья критика-философа П. Ф. Юдина «О писателях-коммунистах», в которой говорилось, что Фадеев по праву занимает одно из ведущих мест в советской литературе. И далее: «*Статья некоего Д. Мирского в „Литературной газете“... является безответственной выходкой человека, которому равно ничего не стоит выбросить талантливого пролетарского писателя из литературы. Так легко может сводить счеты с писателем только тот, кто не болеет за советскую литературу*».

Горький вступился за Мирского через полгода (статьей в той же «Правде»), но защита его была не свободна от некоторого передергивания. «*Дм. Мирский разрешил себе появиться на земле от родителей-дворян, и этого было достаточно, чтобы на него закричали: как мог он, виноватый в неправильном рождении, критиковать книгу коммуниста?*» – (Кричали-то совсем не за это! – *А. Б.*) – «*Следует напомнить,* – развивал Горький полюбившуюся ему мысль о «белых воронах», – *что Белинский, Чернышевский, Добролюбов – дети священников* (и здесь не обошлось без неточностей. – *А. Б.*) – *и можно назвать не один десяток искренних и крупных революционеров, детей буржуазии, которые вошли в историю русской революции как честнейшие бойцы, верные товарищи Ленина*».

Но поставленный в этот ряд Д. Мирский едва ли мог пользоваться репутацией честнейшего бойца – с его-то противоречивостью, непредсказуемостью действий, с тем, что Б. Струве назовет впоследствии «духовным озорством», считаться верным товарищем Ленина! «*Я пошел дальше*», – сказал Мирский Р. Роллану на встрече, устроенной в Москве Горьким, в ответ на комплименты в адрес его давней брошюры о Ленине. И сильно встревожился известием о возможном переиздании этой брошюры в марте 1937 года. По мнению самого автора, ее уже не стоило перепечатывать, даже в отредактированном виде.

А БЫЛ ЛИ ЗАГОВОР?

Если согласиться с конструкцией, предложенной Вяч. Ивановым, и поставить Горького в центр якобы существовавшего заговора против Сталина, Мирский мог быть ценим Горьким вовсе не за арис-

тократическое происхождение и «предательство интересов своего класса», а за широчайшие связи в авторитетных европейских и американских кругах. Ими мог воспользоваться пролетарский писатель, он же борец против сталинского режима, вырвавшись за границу, чтобы рассказать наконец правду об ужасах Соловков, Беломорканала и Колымы.

Но то ли болезнь помешала, то ли убили.

Первым мысль о таком вот странном «перевертыше», о некоей гигантской фиге в кармане классика, высказал, если не ошибаюсь, Евгений Евтушенко, но и теперь, обоснованная Вяч. Ивановым исторически допустимыми, хотя и не доказуемыми ничем аргументами, она не кажется мне вероятной. Предполагать в стремительно стареющем больном пролетарском писателе одну из главных фигур грандиозного заговора, направленного против находящегося в расцвете сил вождя, означало бы полностью отказать ему не только в какой-либо практичности, но и в полном отсутствии чувства благодарности (за обрушенные на него Сталиным благодеяния) и даже какой-либо порядочности (если это понятие хотя бы отчасти применимо к политическим играм).

Что же кинуло Святополк-Мирского в чудовищную машину репрессий?

Попытка ответить на этот вопрос вновь выводит нас на зыбкую почву предположений. Но что делать, если даже сегодняшнее наше знание о конкретной деятельности той самой машины репрессий только на таких предположениях и основано? Следует или заранее смириться лишь с той или иной степенью вероятности достигаемых на этом пути открытий, или вовсе отказаться от каких-либо попыток что-то установить и довольствоваться фальшивыми декорациями, построенными «художниками от НКВД».

Я думаю, что истоки постигшей Мирского трагедии следует искать в его эмигрантском прошлом, в его неспокойной общественной деятельности, которая даже в видимой ее части далеко не полностью описана историками. И дело тут не столько в событиях переломного для Мирского 1930 года, хранящего тайну одного из самых трагических событий в жизни русской эмиграции – исчезновения в Париже генерала Кутепова, сколько в предшествовавшем десятилетии, когда Мирский был тесно связан с «евразийцами».

Скандальную известность в сентябре 1937 года приобрело участие в убийстве резидента НКВД Игнатия Порецкого в Лозанне Сергея Эфрона – человека, некогда близкого Д. П. Святополк-Мирскому, его соредактора по журналу «Версты». Ко дню указанного убийства Мирский уже пять лет как был гражданином СССР, жил в Москве (точнее – уже пересекал Россию с запада на восток в арестантском вагоне, следуя в Приморское отделение Севвостлага). Отдаленность Колымы не покажется НКВД неодолимой, когда два года спустя созреет решение развязаться с «евразийцами» окончательно и уничтожить всех доступных участников и свидетелей этой связи. 10 октября 1939 года следователь следственной части ГУГБ НКВД младший лейтенант госбезопасности А. Иванов составит (а нарком Берия без проволочек утвердит) постановление об этапировании з/к Святополк-Мирского в Москву для нового следствия.

«*В настоящее время следствием Следчасти ГУГБ НКВД СССР*, – сказано в постановлении, – *получены материалы, вскрывающие новую линию антисоветской деятельности Святополк-Мирского. Арестованный участник антисоветской организации, шпион французской разведки Тол-*

стой Павел Николаевич – (племянник писателя А. Н. Толстого. – *А. Б.*) – *на допросе от 7 августа 1939 года и в собственноручных показаниях от 5.10.39 г. показал, что, будучи во Франции, он вошел в белоэмигрантскую организацию „Евразия“, которая финансировалась английским миллионером Спеллингом и вела активную антисоветскую работу. В 1929 году из „евразийской“ организации выделилась группа лиц, которая якобы стала на советские позиции. В действительности же эта группа „евразийцев“, сделав видимость, что стала на советскую платформу, сблокировалась с троцкистами, находящимися во Франции и Англии, в частности с Пятаковым и Сокольниковым, и продолжала вести свою антисоветскую работу.*

Святополк-Мирский являлся одним из руководителей „евразийской“ организации, входил в группу отколовшихся „левых евразийцев“ и лично вел переговоры с Сокольниковым о контактировании работы „левых евразийцев“ с троцкистами, находящимися в СССР. Все эти факты Святополк-Мирский на следствии скрыл.

Кроме того, следственная часть ГУГБ НКВД располагает данными о том, что в СССР в настоящее время проживает целая группа лиц, бывших эмигрантов, входивших в „евразийскую“ организацию, потом возвратившихся в Советский Союз как люди, проявившие свою „лояльность“ к Советской власти, а в действительности же эта группа лиц ведет активную антисоветскую работу. В целях вскрытия всей антисоветской деятельности Святополк-Мирского, связанной с „евразийской“ организацией... Святополк-Мирского этапировать в Следственную часть ГУГБ НКВД из Севвостлага и привлечь в качестве обвиняемого по ст. 58 п. 1 „а“ УК РСФСР».

Указанный пункт ст. 58 – измена Родине – практически гарантировал по тем временам высшую меру наказания. Можно лишь радоваться, что Дмитрию Петровичу не пришлось еще раз стать подследственным – к тому времени его уже не было в живых. Отмечу попутно и откровенное головотяпство младшего лейтенанта НКВД, составлявшего приведенное постановление: учетный стол ГУГБ еще в августе был извещен о смерти з/к Святополк-Мирского; чего ради было усердствовать два месяца спустя – не хватило ума навести справку?

Обращает на себя внимание и следующее обстоятельство.

Почему-то постановление рядового следователя через головы многих начальников утверждает сам нарком Берия. Может быть потому, что на судьбе писателя скрестились воли трех самых страшных сталинских наркомов? Ведь поручение Сталина было передано Ягоде (если верить воспоминаниям Гронского), срок он получил при Ежове, а поставил точку в деле князя Берия.

* * *

Существует легенда, что, находясь в колымском лагере, Д. Мирский написал большую книгу по истории русской литературы. Об этом, в частности, рассказывал бывший колымский заключенный В. С. Буняев в книге «...Иметь силу помнить»: «*В руках у меня оказался подлинно энциклопедический труд. Человек, прошедший тяжелейшие испытания, оклеветанный, подвергнутый остракизму, оставался в эстетике борцом за марксистско-ленинские взгляды*».

Но писать на Колыме историю русской литературы Д. Мирскому не было нужды – эту историю он уже написал. Но не в России, а в Англии.

В 1992 году на английском языке она была издана в Лондоне. В 2001 году крошечный тираж (600 экз.) появился в Магадане. Перевод осуществила – бывают же такие «стыковки»! – участница гражданской войны в Испании, бывшая колымская заключенная Руфь Александровна Зернова. Низкий ей поклон за этот гигантский (в книге почти 1000 страниц) и первоклассный по качеству труд.

Магадан, 2003

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

с древнейших времен до смерти Достоевского (1881)



ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Эта книга рассчитана на то, чтобы стать первой частью и образовать единое целое с книгой *Современная русская литература* (1881–1925). Но поскольку она охватывает значительно больший отрезок времени, на который отведено ненамного больше страниц, то этот том будет менее подробным, чем предыдущий.

Этот том заканчивается датой, которую можно считать конечной для классической эпохи русского романа; она совпадает со смертью Достоевского и Тургенева и с обращением Толстого. В сложной ткани истории невозможно проводить резкие и твердые линии раздела, и линия раздела между двумя томами не является строго хронологической. Некоторые авторы, лучшие произведения которых появились до 1880 г., но были нетипичны для того времени, были включены в *Современную русскую литературу*. Так произошло с Лесковым, Леонтьевым, Случевским. Толстого пришлось разделить между обоими томами. Иногда случаются неизбежные повторения. Так как я писал о литературе страны, чья история за границей очень мало известна, то, конечно, испытывал большой соблазн расширить историческую и общекультурную часть. Но из страха, как бы не сделать книгу отвратительно длинной (а времени на то, чтобы сделать ее достаточно короткой, у меня просто не было), я всю эту общую информацию

убрал. Я вынужден предполагать наличие хотя бы у части моих читателей самых общих сведений по истории русской цивилизации – предположение, оправдываемое тем, что издательство *Раутледж* только что выпустило в свет прекрасную историю России, написанную сэром Бернардом Перзом. Те же соображения – нехватка места (как и нехватка у меня достаточных знаний) – не позволили мне включить сюда несколько глав о русском фольклоре: на эту тему можно написать особую книгу, любого объема. Нет тут и украинской литературы, которая хотя во многом и разительно отличается, но тесно связана с литературой Великороссии.

Некоторые куски – об Аввакуме, о Грибоедове и о Лермонтове – уже появлялись в печати в предисловиях к английскому переводу их произведений. Они воспроизводятся здесь с любезного разрешения владельцев *Хоггарт Пресс* (Аввакум) и издателей *Славоник Ревью* (Грибоедов и Лермонтов). Считаю долгом выразить признательность профессору Перзу за разрешение процитировать его неопубликованный перевод басни Крылова.

Д. С. Мирский
Лондон. Июнь 1926 г.

Глава I

ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА (XI–XVII ВВ.)

1. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЯЗЫК

С начала XI и до конца XVII века русская литература жила, совершенно не соприкасаясь с происходившим одновременно развитием латинского христианского мира. Как и русское искусство, литература была ответвлением греческого ствола. Первая ее завязь попала в Россию в конце X века из Константинополя, вместе с православием. Как это было принято у Восточной Церкви, благоприятствовавшей переводу Святого Писания и литургии на языки новообращенных наций, местное духовенство не обязано было изучать греческий язык; отсутствие же греческой учености в России имело своим непременным последствием отсутствие всякого знакомства со светской греческой литературой и совершенное невежество в области дохристианской классической традиции.

Литературный язык древней Руси известен как церковно-славянский, или просто славянский. Основан он на болгарском диалекте, принятом в окрестностях Салоник, и был поднят до ранга литургического и литературного языка апостолами славянского мира Кириллом и Мефодием. Он употреблялся не только русскими, но и южными

славянами, и румынами. Так как использовался он почти исключительно для перевода с греческого, он естественно пропитался греческим влиянием. Бесчисленные абстрактные понятия греческого языка получали верно и искусно приданную славянскую форму, и греческие методы синтаксического подчинения репродуцировались на новой почве. С самого начала церковнославянский был более или менее искусственным языком, в значительной степени созданным *ad hoc* (специально для этого случая) ради перевода с иностранного, гораздо более высокоразвитого языка, и очень отличался от тогдашнего разговорного языка, насколько мы можем его себе представить. С течением времени эта искусственность нарастала, и в то время как разговорный язык (и в России, и на Балканах) с XI по XIV вв. претерпел быстрые и коренные перемены, церковно-славянский оставался таким, каким был, и даже проявлял тенденцию к дальнейшему сближению со своим греческим прототипом. Эта тенденция особенно сказалась в XIV веке: сербские и болгарские переписчики произвели тщательную ревизию всех существовавших в то время вариантов Святого Писания и литургий с целью сделать славянский текст как можно более адекватным греческому. Эта-то форма церковнославянского языка и стала литературным языком Московской Руси.

Церковно-славянский, хотя и был единственным литературным, но не был единственным письменным языком Руси. Управленческие аппараты русских князей и городов развивали иные формы языка, более близкие к местным. В разных частях России они менялись, приближаясь к разговорному языку данной местности. К концу XV века язык Московского Приказа стал официальным языком империи. К этому времени он уже отличался от

литературного, насколько это было возможно. Он уже совершенно свободен от церковно-славянского и греческого элемента. Синтаксис у него простейший, не приспособленный к подчинению, который держится только на «и» и «но». Словарный запас богатый, но практический и конкретный. Язык этот выразителен и часто живописен, но явно не способен заменить воспитанный на греческом славянский. Для литературных целей он не использовался. Что же касается литературного языка, то местные вкрапления проникали туда в результате малограмотности авторов или их неумения найти славянскую форму для выражения своих сильнейших чувств. Для литературных целей русский язык (в противовес славянскому) был применен впервые в третьей четверти XVII века самобытным русским гением – протопопом Аввакумом.

2. ЛИТЕРАТУРНАЯ СИТУАЦИЯ

Писательство в Древней Руси не признавалось как вид деятельности. Писателей вовсе не было, были только «книжники». Чтение книг («книжное почитание») считалось почтенным и поучительным занятием, но новые литературные произведения писались только тогда, когда в них возникала практическая нужда. Греческая гуманистическая традиция, столь живая в Константинополе, не была передана России, и следы какого бы то ни было знакомства русского духовенства хотя бы с именами древних авторов ничтожны.

Художественная литература составляла очень незначительную часть того, что читали в Древней Руси. Когда русскому книжнику хотелось почитать, то он обращался к священным книгам и к поучительным сборникам. Если ему хотелось философии, то он брал книги мудрости Библии и

Иоанна Златоуста; хотелось поэзии – брал псалмы; хотелось занимательных историй – брал жития святых. В новых литературных измышлениях не было нужды. Как и на Западе в средние века, переписывание книг считалось богоугодным делом и вершилось главным образом монахами, особенно в домосковские времена.

Книгопечатание было введено в России очень поздно. Первая напечатанная на территории России (в Москве) книга появилась в 1564 г. Даже после введения печатного станка цена печатания была так высока, а печатников было так мало, что только важнейшие книги (Библия, литургические книги, уставы и официальные инструкции) могли быть напечатаны. До самой середины XVIII века хождение имели в основном рукописи, а не печатные книги. Только в царствование Екатерины на русском книжном рынке перестали господствовать средневековые условия.

Если судить только с точки зрения литературы, то древнерусская цивилизация не может не показаться бедной. Но будет неверно видеть в литературе ее главное выражение. Сама природа этой цивилизации, традиционная и ритуальная, избегает литературной оригинальности. Истинное свое выражение художественный и творческий гений Древней Руси нашел в архитектуре и живописи, и тому, кто хочет определить подлинную ценность этой цивилизации, надо обратиться не к истории литературы, а к истории искусства. Читателю этой главы следует иметь это в виду.

3. ОБЗОР ПЕРЕВОДНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Литургии были тем источником, который в Древней Руси оказывал самое большое и постоянное словесное воздействие на человека. Ум его

получал свою православно-христианскую интеллектуальную пищу на церковных службах, а не через домашнее чтение. Литургии Восточной Церкви исполнены великолепнейшей и высочайшей поэзии – поэзии псалмов и греческих слагателей гимнов. Греческие гимны, метрические в оригинале, были переведены прекрасной прозой, хотя и лишенной метрической конструкции, но тщательно приспособленной к музыке, на которую они пелись. Хотя южные славяне, по-видимому, пытались (в IX и X веке) имитировать греческую просодию, славянская литургия ни в какой своей части никогда не укладывалась в стихи. Оригинальные гимны православных славян не заслуживают внимания.

Книги Библии были известны в основном в их литургической форме – т. е. в изданиях, аранжированных по порядку уроков. Самой популярной книгой у читателя Древней Руси были *Псалмы*. По этой книге он учился читать и к ней чаще всего обращался в последующей жизни за наставлениями и ради удовольствия. Обычно он знал ее наизусть, от начала до конца. Из других книг Ветхого Завета предпочитались те, что представляли жизненную философию, которая была по вкусу древнерусскому книжнику – *Экклезиаст*, *Притчи*, *Книга премудрости Соломона* и *Книга Иисуса, сына Сирахова*. Как псалмы были его поэтической сокровищницей, так эти книги были для него кладезем мудрости. Книги пророков и *Апокалипсис* обычно сопровождались комментарием греческих отцов церкви. Исторические книги Ветхого Завета читались мало. Пересказ библейских исторических книг, известный под названием *Палея* (греческое слово), был обычным источником сведений по библейской истории. Книги славянской Библии переписывались и распрос-

транялись отдельно каждая, и в России не было полной Библии до тех пор, пока в 1492 г. Геннадий, архиепископ Новгородский, не приказал сделать первое полное издание русско-славянской Библии. Первое в России издание Библии было напечатано в Остроге (1581), а первое полное издание появилось в Москве в 1663 г. Последний «авторизованный вариант» русско-славянской Библии появился почти на целое столетие позже.

После литургий и Библии самыми авторитетными книгами почитались писания отцов Церкви. Их также переписывали очень тщательно, избегая интерполяций и сокращений. Больше всего читался св. Иоанн Златоуст. Он был величайшим учителем морали и образчиком красноречия. Высочайшим богословским авторитетом был св. Иоанн Дамаскин.

Жития святых читались очень широко. Некоторые принадлежали перу прославленных и очень авторитетных авторов, и в этих случаях они переписывались особенно тщательно и точно. Одно из житий – история Варлаама и Иосафата, приписывавшаяся св. Иоанну Дамаскину. Эта византийская версия жизнеописания Будды глубоко запечатлелась в русском религиозном сознании. Чаще всего жития святых читались в календарях или менологиях («минеи»), где жития нескольких святых излагались соответственно под датами их празднования. Авторитетные, официальные минеи были составлены митрополитом Московским Макарием, а при Петре Великом – св. Димитрием, митрополитом Ростовским.

Но наряду с этими официальными сборниками существовали другие, более популярно и свободно составленные, которые читались куда более широко. Это прежде всего *Пролог*, обширный сборник религиозного чтения на каждый день. Он

имел множество редакций и включал жития святых, назидательные истории и писания отцов церкви. В разных редакциях состав сборника весьма существенно меняется, и рядом с переводами с греческого, которых больше всего, мы находим немало оригинальных материалов.

Пролог читали повсюду и он очень почитался, но официального церковного признания не получил. Некоторые его материалы носят апокрифический характер. После великого раскола XVII века церковь поглядывала на него косо, но у старообрядцев он оставался в чести и дошел до нас во множестве списков. В последнее время *Пролог* привлек внимание писателей, и такие современные авторы, как Толстой, Лесков и Ремизов, пересказали множество содержащихся в нем историй и притч.

Пролог – нечто среднее между канонической и апокрифической литературой, и то же можно сказать о *Палее*, которая включает в свои библейские истории много такого, чего в Библии нет. Апокрифы, многие из которых принадлежат к эпохе раннего христианства, составляют огромную массу в древнерусской литературе. Те, что не противоречили православию, были санкционированы церковью; во времена низкой образованности между ними и каноническими книгами почти не делалось различия. Всего популярнее были книги, где говорилось о будущей жизни. Одна из них особенно подействовала на русское воображение. Это легенда о сошествии Богородицы в ад: растроганная вечными мучениями осужденных грешников, она молит Бога разрешить ей разделить их муки и в конце концов добивается от Него, что отныне раз в год, на пятьдесят дней, от Пасхи до Троицына дня, всем им будет даваться передышка. Другой необычайно интересный апок-

риф – *Слово Адама в аду к Лазарю*, но тут уже такая серьезная заявка на оригинальность, что мы лучше поговорим об этом в главе об оригинальной литературе.

Книги, из которых в Древней Руси люди черпали познания в светских науках, были не те, которые культурные византийцы сохраняли как творческое наследие древних. Наиболее здравые представления о природе шли от отцов церкви, писавших о мироздании. Светские же книги об этом были те, что читались менее культурной частью византийской Греции – например, *Космография Козмы Индикоплова* и *Физиолог*.

Из византийских историков, опять-таки, наиболее классические и «высоколобые», как, например, Прокопий, оставались в России неведомыми, и русские книжники получали историческую информацию из более «популярных» хроник, таких как хроника Иоанна Малалы и Георгия Амартола. Эти хроники излагали всемирную историю, начиная с Ветхого и Нового Заветов, далее рассказывали о падении Иерусалима и преследовании первых христиан; там перечислялись первые цезари и, наконец, более или менее подробно рассказывалась история византийских императоров.

Единственным известным в России автором, которого можно назвать классиком, был Иосиф Флавий. Помимо изложений его книг во многих компиляциях, существует очень ранняя русско-славянская версия *Иудейской войны*. По-видимому, она была сделана в России около 1100 года. По свободе и пониманию, с которыми она следует за текстом, это лучший из всех существующих славянских переводов. Похоже, что она была очень популярна среди интеллектуалов XII века, и следы ее влияния на описания батальных сцен чувствуются в *Слове о полку Игореве*. Но русский

Иосиф Флавий интересен не только важной ролью в русской литературе. Он дает такую версию знаменитой истории, которая неизвестна ни на каком другом языке. В ней имеется шесть пассажей касательно Христа и Пилата, которых нет в существующих греческих рукописях и которые, видимо, являются очень ранними христианскими интерполяциями (I–II вв.). Другие пассажи, выражающие сильные антиримские чувства, получали даже такое объяснение, что они восходят к оригинальной версии самого Иосифа, которую он впоследствии изменил, чтобы она пришлась по вкусу его патронам.

В византийской, да и во всей средневековой литературе нелегко отличить историю от беллетристики. В наши дни принято, например, числить средневековые повествования о Трое и Александре по департаменту литературы, но для древнерусского переписчика это была история, и потому он включал и Трою, и Александра в свои исторические компиляции. Ни одна из них не получила романтического развития на русской почве, ибо тема романтической любви была русским людям того времени совершенно чужда. Это еще яснее в русской версии византийского эпоса *Digenis Akritas* (*Девгениево деяние*). Оригинал (который, надо добавить, был открыт позже, чем его русская адаптация) включает немалый «романтический элемент», но в русской версии он полностью убран. Надо ли добавлять, что политические стихи Девгения превращены в обычную славянскую прозу?

Еще один вид импортированной литературы – сборники мудрости. Сюда вошли диалоги, притчи, апологи и загадки с отгадками. Большинство из них индийского или арабского происхождения; но все попали в Россию через Грецию. Ка-

жется, в России им подражали, ибо, если судить по отрицательному примеру, одна из них – *Повесть о Басарге* – не имеет греческого оригинала. Но внутренняя ее оригинальность незначительна.

4. КИЕВСКИЙ ПЕРИОД

С X века и до татарского нашествия в середине XIII века политическим центром России был Киев. В цивилизации этого периода господство принадлежало двум классам: городскому духовенству и военной аристократии. Духовенство в значительной части тоже вербовалось из аристократии. Оно, в особенности высшее монашеское духовенство, и было основным хранителем культуры; искусство и литература того времени в основном религиозны. Класс военных, возглавляемый многочисленными и воинственными князьями, покорялся авторитету церкви и по своим моральным идеалам принадлежал к христианству. Но вместе с тем они сохраняли традиции языческих времен и любили войну, охоту и застолье превыше всего. Создали они за весь этот период только одно произведение, которое является литературным шедевром в истинном смысле слова – поэму в прозе *Слово о полку Игореве*.

Самый византийский раздел киевской литературы – это писания высшего духовенства. Уже между 1040 и 1050 гг. был создан образчик ораторского искусства, вполне сравнимый с высочайшими риторическими достижениями тогдашней Греции. Это *Слово о законе и благодати*, приписываемое (с серьезными основаниями) митрополиту Киевскому Илариону, первому русскому человеку, занявшему это место. Это тонкое богословское красноречие на тему противоположности между

Ветхим и Новым Заветом, заключающееся сложно построенным панегириком Владимиру Святому. Такую же цветистую и тонкую риторику культивировал во второй половине XII века епископ Туровский Кирилл, от которого до нас дошли девять проповедей. Как Иларион, так и Кирилл проявляют великолепное владение языком и его выразительными средствами. Они вполне владеют искусством уравновешивать фразу, строить периоды, совершенно свободно обращаются с византийским арсеналом тропов, сравнений и аллюзий. Очевидно, что только немногие могли слушать их проповеди и что обычные киевские проповедники пользовались стилем попроще. Они давали моральные наставления в той форме, которая была доходчивей для среднего прихожанина. Таковы, например, сохранившиеся проповеди св. Феодосия, Печерского настоятеля, одного из основателей русского монашества.

Печерский (т. е. Катакомбный) Киевский монастырь, основанный в середине XI века, был в течение двух столетий питомником русских настоятелей и епископов, а также центром всей церковной науки. Тут родилась русская агиография. Нестор (около 1080), монах этого монастыря, был первым выдающимся русским агиографом. Он написал жития князей-великомучеников Бориса и Глеба и житие св. Феодосия. У этих житий есть немалые достоинства. Житие св. Феодосия, особенно в части, рассказывающей о ранних годах святого настоятеля, дает более живое и домашнее представление о каждодневной жизни Киевской Руси, чем любой другой литературный памятник эпохи.

К концу этого периода Симон, епископ Суздальский (1214–1226) начал составлять сборник житий печерских святых. Он стал ядром *Печерского патерика*, к которому в последующие века

все время делались прибавления и который стал одним из самых читаемых житийных сборников на русском языке.

Другой русский монах, оставивший свое имя в истории литературы, – настоятель Даниил, который в 1106–1108 гг. посетил Святую землю и описал свое путешествие в знаменитом *Хождении*. Оно написано простой и деловитой, но никак не сухой и не скучной прозой. Особенно оно замечательно точностью и достоверностью описания Святой земли при первом франкском короле. Интересно оно также и патриотическим чувством, одушевляющим автора: в каждом святом месте, где он оказывался, Даниил неизменно молился за русских князей и за русскую землю.

Церковная ученость не была исключительной привилегией лиц духовного звания: существуют два замечательных произведения, написанных светскими людьми и отражающих глубокие познания в этой области. Первое – это *Поучение к детям Владимира Мономаха* (великого князя Киевского в 1113–1125 гг.). Владимир Мономах был самым популярным и уважаемым из князей той эпохи, превосходившим всех остальных высоким чувством гражданского долга, одушевлявшим дело всей его жизни. Слово его исполнено достоинства и сознания собственных свершений, но в то же время свободно от гордости и тщеславия. Это смирение в истинно христианском смысле. Французский историк Рамбо сказал о нем «славянский Марк Аврелий», но сравнение не слишком удачно. В русском князе нет стоической печали римского императора; основные его черты – простая набожность, истинное чувство долга и ясный здравый смысл.

Совершенно непохоже на это другое светское произведение, дошедшее до нас, – *Моление*

Даниила Заточника. Написано оно было, вероятно, в начале XIII века в Суздале. Ему придана форма обращенной к князю просьбы от лишенного наследства сына из хорошей служилой семьи принять его к себе на службу. Прежде всего это демонстрация начитанности: там множество цитат из гномических книг Библии, восточной мудрости и проч., и разных других источников, включая пословицы; все это объединено сложно построенной риторикой. *Моление* переписывалось, дополнялось интерполяциями и в конце концов стало обычной книгой, так что форма обращенной к князю просьбы полностью стерлась. Оно интересно своей характерностью и тем, что проливает свет не только на литературные вкусы среднего грамотного человека Древней Руси, но и на то, какого рода мудрость он ценил.

5. ЛЕТОПИСИ

Самым большим и, если не считать *Слова о полку Игореве*, самым ценным, оригинальным и интересным памятником киевской литературы являются анналы, или хроники, – по-русски летописи.

Русское летописание началось примерно тогда же, когда и русская литература, и его традиция не прерывалась до семнадцатого века включительно, а в Сибири продолжалась еще и в восемнадцатом. Писались летописи частично монахами, частично светскими книжниками, а в московские времена – официальными писцами. Как и почти вся древнерусская литература, они анонимны и дошли до нас не в своем индивидуальном, оригинальном виде, а как часть больших сводов, которые от рукописи к рукописи дают разные варианты и где работа компилятора стерла все внешние признаки отдельных составляющих частей.

Летописи киевского периода содержатся главным образом в двух сборниках, которые в той или иной форме появляются в начале всех последующих сводов. Это так называемая *Начальная летопись*, охватывающая период от «начала России» до 1116 года, и так называемая *Киевская летопись*, охватывающая период от 1116 г. до 1200 г. *Начальная летопись* в более поздних списках приписывается св. Нестору, печерскому монаху, автору житий Бориса и Глеба и св. Феодосия. В XVIII веке и в начале XIX века он считался их единоличным автором, но с тех пор стало очевидно, что они не представляют настоящего единства и что окончательный вид им придан Сильвестром, настоятелем Выдубецким. Русские ученые потратили много труда и проявили немало критической проницательности при анализе *Начальной летописи*, но, хотя составляющие ее части теперь можно ясно отличить друг от друга, время написания и особенно авторство каждой из них оставляют поле для предположений.

Начальная летопись открывается генеалогией славян «от поколения Иафета». За ней идет рассказ о ранней истории славян, их расселении и обычаях, на удивление близкий по своим панславистским чувствам и этнографическим интересам к духу девятнадцатого века. Засим следует хорошо известная история «приглашения варягов» в Новгород, подозрительно похожая на историю Хенгиста и Хорсы и сейчас считаемая чисто этиологическим изобретением какого-то ученого писца XI века.

Повествование о событиях конца девятого и десятого веков основывается на довольно крепкой хронологической канве, но чисто исторических записей чрезвычайно мало. Они оживляются многочисленными яркими и воодушевляющими традиционными преданиями, которые и состав-

ляют главную привлекательность этой части летописей. Первая запись датируется 882 годом, и они доводятся до ранних лет Ярослава (1019–1054). Они явно основываются на устной традиции, но нет оснований думать, что это была поэтическая традиция. Это просто анекдоты, такого же рода, как те, что составляют главное очарование Геродота. Один из анекдотов русского летописца даже вполне идентичен одному из рассказов «отца истории» (рассказ об осаде Белгорода печенегами и рассказ об осаде Милета лидийцами). Для примера я процитирую здесь один из самых известных (Пушкин избрал его темой для своей баллады). Это история о смерти Олега, основателя Киевской монархии, и записана она под 915-м годом.

[Олег] въпрашал волхвов и кудесник: «От чего ми есть умрети?» и рече ему кудесник один: «Княже! Конь, егоже любиши и ездиши на нем, от того ти умрети». Олег же приим в уме, си рече: «Николи же всяду на нь, ни вижу его боле того». И повеле кормити и не водити его к нему, и пребы неколико лет не виде его, дондеже на грекы иде. И пришедшу ему Кыеву и пребывшю 4 лета, на пятое лето помяну конь, от негоже бяхуть рекли волъсви умрети, и призва старейшину конюхом, рече: «Където есть кънь мой, егоже бех поставил кормити и блюсти его?» Он же рече: «Умерл есть». Олег же посмеася и укори кудесника, река: «То ти неправо глаголють волсви, но все то лжа есть: конь умерл есть, а я живе». И повеле оседлати конь: «А то вижю кости его». И прииде на место, идеже беша лежаще кости его голы и лоб гол, и сседе с коня, и посмеяся рече: «От сего ли лба смърть было взяти мне?» И вступи ногою на лоб; и выникнувши змиа изо лба, и уклюну в ногу, и с того разболеся и умре.

Рядом с историями такого рода в ранних летописях содержатся и более связные и обобщенные пассажи, такие, например, как рассказ о войнах великого авантюриста князя Святослава, часть которого близко пересказана Гиббоном в его *Упадке и разрушении Римской империи*. Рассказ о княжении Владимира включает замечательную историю о том, как этот князь рассматривал разные религии перед тем, как принять от греков христианство. Он отверг ислам, потому что «веселие Руси есть пити: мы без этого не можем жити». В конце концов он выбрал православие под впечатлением рассказа своих посланцев о красоте и великолепии службы в константинопольском храме св. Софии – мотив, который очень важен для понимания древнерусской концепции религии, в основе своей ритуальной и эстетической.

Часть летописи после 1040 г., по-видимому, является в основном работой печерского монаха, возможно, Нестора. Эта последняя часть проникнута глубоко религиозным духом. Летописец рассматривает все события как прямое вмешательство Провидения. Он проявляет острый интерес к предзнаменованиям и знамениям и все беды российские объясняет как наказание, ниспосланное за дурное поведение князей: вторая половина одиннадцатого века прошла в непрерывных междоусобных войнах сыновей и внуков Ярослава. Летописец призывает князей забыть свои распри и обратить внимание на защиту степных границ от надвигающихся кочевников. Он особенно ценит Владимира Мономаха, который, единственный из всех русских князей, отвечал его идеалу князя-патриота. Другие были рабами жадности и военных амбиций. В этой части летописи под 1096 годом имеется повествование необыкновенных достоинств, принадлежащее, по-види-

мому, священнику по имени Василий. Это рассказ об ослеплении Василько, князя Теребовльского (в Галиции) его двоюродным братом и соседом Давидом Волынским и о воспоследовавших событиях. История рассказана очень подробно, подробнее, чем все остальные в этой летописи, и является шедевром простого и прямого повествования. По прямоте и всепонимающей человечности ее можно было бы сравнить даже с рассказами из книги Бытия.

Киевская хроника XII столетия была менее тщательно препарирована, чем ее предшественница, но и она является составным документом. Самая ценная часть ее – рассказ о промежутке времени с 1146 до 1154 года, когда происходила борьба князя Изяслава II (внука Мономаха) за киевский престол.

Рассказ замечателен не только широчайшей и правдивейшей картиной жизни военной аристократии Южной России, но и необыкновенной живостью изложения. Очевидно, что автор – воин, один из «товарищей» князя Изяслава; рассказ полон духа воинской удали. Честолюбие князей и жажда воинской чести, добытой на полях сражений, определяют их действия. Изложение ясное, неторопливое, подробное и простое, стиль свободный, не обремененный риторическими ухищрениями. Это настоящий шедевр киевской исторической литературы, ни в чем не уступающий лучшим образцам истории средних веков.

После заката Киева летописание продолжалось и на севере, и на юго-западе, в Галицком княжестве, которое расцвело во второй половине тринадцатого века и заняло достойное место в истории литературы благодаря своему единственному дошедшему до нас памятнику – так называемой *Волынской летописи*.

Она отличается от других русских летописей тем, что по форме представляет не череду записей под каждым следующим годом, а связный рассказ о причинах и следствиях. Для чтения она довольно трудна и нередко непонятна. Персонажи выражаются почти исключительно пословицами и афоризмами; ясно чувствуется влияние Ветхого Завета (книги Царей и Исайи); описания полны живых и гиперболических образов. Дух ее, хотя и не лишенный большой церковной культуры, чисто светский, военный. Рассказ доводится до 1290 г. После этого юго-запад России замолкает на несколько столетий.

6. ПОХОД ИГОРЯ И ЕГО БРАТЬЕВ

Слово о полку Игореве было обнаружено в 1795 году просвещенным дворянином графом А. И. Мусиным-Пушкиным в рукописном сборнике, судя по почерку записей – XVI века, содержавшем только светские материалы, в том числе вариант *Digenis Akritas* (*Девгениево деяние*). Была сделана копия для Екатерины II, и в 1800 г. было напечатано первое издание. Оригинал рукописи погиб во время пожара Москвы 1812 г. и, таким образом, единственными авторитетами для текста *Слова* являются *editio princeps* (первопечатное издание) и снятая для Екатерины копия. Издание и копия делались тогда, когда русская палеография была очень молода, и потому там много испорченных мест, о которых мы не знаем, имелись они в исчезнувшей рукописи или их допустил дешифровщик.

Слово было обнаружено тогда, когда у всех на уме был оссиановский вопрос. Поклонники и защитники *Слова* немедленно стали сравнивать его с Оссианом, тогда как противники утверждали, что это такая же подделка, как и сам «Осси-

ан». Однако скептики вскоре умолкли, особенно когда в рукописи, датированной 1307 годом, была открыта буквальная цитата из *Слова* и когда была обнаружена поэма в прозе начала XV века о Куликовской битве, которая есть не что иное, как не очень вразумительный парафраз *Слова о полку*.

Поначалу это произведение казалось совершенно изолированным феноменом, стоящим особо и никак не связанным с чем бы то ни было, ему современным. Очевидно только то, что оно было сочинено очень скоро после описанных в нем событий, возможно, даже в том же году, и что рассказ о походе был в основном историческим, поскольку он очень точно совпадал с рассказом об этом в *Киевской летописи*, хотя буквальных совпадений между этими двумя документами не было и следа. Нельзя сказать, что теперь проблема *Слова* окончательно разрешена, по этому поводу существует множество различных мнений. Но, пожалуй, внешние и внутренние факты всего лучше интерпретируются следующим образом.

Во времена Киевской Руси существовала светская устная поэзия, хранителями которой были певцы, принадлежавшие к высшему военному классу княжеских дружинников, похожие на северных скальдов, но менее профессиональные. Эта поэзия процветала в одиннадцатом веке; некоторые поэмы помнили еще и в двенадцатом. Они как-то были связаны с именем великого певца Бояна, чьи песни автор *Слова* цитирует. Но неясно, была ли еще жива устная поэзия во времена, когда сочинялось *Слово*. *Слово о полку Игореве* – чисто литературное произведение, написанное, а не распевавшееся. Само название *Слово* (хотя оно, может быть, и было добавлено позднейшим переписчиком) является переводом греческого «логос» и, как оное, означает еще и речь, проповедь, рассуждение; оно

часто означало самые разные виды литературных произведений, не обязательно повествовательного характера. С другой стороны, *Слово* говорит о себе как о песне. Автор, хоть и анонимный, отличается могучей индивидуальностью. Он был светским человеком, вероятно, дружинником какого-то князя. Он глубоко знал и книгу, и устную традицию. Величайшая оригинальность его произведения в том, что он применил к письменной литературе методы устной поэзии. Нет оснований предполагать, что у него были в этой манере предшественники. Но его корни уходят и в литературную традицию. Сходство некоторых его оборотов речи и выражений с русским Иосифом (см. выше) поистине поразительно, но есть и более далекие связи со стилем духовных ораторов и стилем летописей. Ритмическая структура поэмы не стихотворна, русские ученые немало потрудились, стараясь придать ей метрическую форму, но прийти к удовлетворительному результату им так и не удалось. Они всегда руководствовались предвзятой идеей, что вещь такой поэтической красоты непременно должна быть в стихах, и игнорировали существование такой вещи, как ритмическая проза. Ритм прозы отличается по существу от стихотворного ритма, потому что не содержит главного стихового элемента – строки. Следует помнить, что части славянской литургии, которые поются, тем не менее уложены в прозу, и следовательно, даже если *Слово о полку* было песней (что очень маловероятно), оно необязательно должно было быть в стихах. Ритмический анализ *Слова* показывает (и таково самое первое впечатление), что оно обладает реальным и очень действенным ритмом, но этот ритм гораздо гибче, разнообразнее и сложнее, чем любой метрический. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что в этом отношении он *sui generis* (своеоб-

разен): ни одна ритмическая проза на известных мне языках не может даже приблизиться к нему по бесконечно разнообразной гибкости.

Но *Слово о полку* является единственным в своем роде не только по качеству своей ритмической прозы. Его очень трудно отнести к определенному жанру. Это не лирика, не эпос, не политическая речь, но некая смесь всего этого. Каркас, костяк его – повествование. В нем рассказывается история неудачного похода князя Игоря против половцев, первые его успехи, последовавшее затем поражение и пленение князя. Это составляет то, что можно назвать первой частью поэмы (слово поэма, хотя неточно, все-таки дает самое близкое представление о том, что это такое). За этим идет длинное лирическое – или ораторское – отступление. Сначала рассказывается о великом князе киевском, которому снится плохой сон, символизирующий несчастье Игоря. Далее поэт обращается по очереди ко всем великим князьям России от Суздаля до Галиции, призывая каждого вмешаться и спасти Игоря. Далее вводится жена Игоря, которая плачет на стене своего города, Путивля – и это место принадлежит к самым прекрасным вершинам поэмы. После быстрого и резкого перехода начинается третья часть – рассказ о бегстве Игоря из плена. Как и рассказ о его первых успехах и последовавшем поражении, он соответствует фактам, изложенным в летописи, но резко отличается по стилю.

Текст поэмы поврежден, но непонятных мест (хотя они безнадежно непонятны) немного, и они не мешают среднему читателю наслаждаться чтением.

Дух *Слова* – это смесь аристократического воинского духа, отраженного в летописях 1146–1154 гг., с более широким патриотическим взгля-

дом, который ближе к точке зрения Мономаха и патриотически настроенного духовенства, согласно которой пожертвовать жизнью ради России – благороднейшая из добродетелей. Кроме того, это явно светская вещь. Христианство проявляется только изредка и скорее как элемент современной жизни, чем выражение внутреннего мира поэта. С другой стороны, воспоминания о более древнем поклонении природе входят в саму ткань поэмы.

Стиль поэмы прямо противоположен примитивному и варварскому. Он удивительно, озадачивающе современен; он полон намеков, аллюзий, блистательных образов, тонких символов. Профессор Грушевский, один из новейших исследователей поэмы, справедливо замечает, что только теперь, пройдя длительное обучение в школе современной поэзии, мы в самом деле способны почувствовать и понять поэтический метод *Слова*. Слишком оно ново, чтобы кто-нибудь мог подделать его в 1795 году.

Большую роль в поэме играет символизм природы и параллели с нею. Движения человека имеют свои «подобия» в движениях «растительного универсума». На эту черту ссылались как на доказательство близости *Слова* к «народной поэзии». Может быть, некоторая близость и существует, но нет никакого сходства с более поздними великорусскими и украинскими народными песнями. Кроме того, очень похожие параллели с природой давным-давно существовали как форма выражения в византийской духовной риторике.

Слово о полку Игореве, единственное во всей древнерусской литературе, стало национальной классикой; оно известно каждому образованному русскому человеку, а любители поэзии нередко знают его наизусть. Качество этой поэзии совершенно не то, что качество поэзии в классический

век Пушкина, но нельзя считать его низшим. Если Пушкин – величайший классический поэт России, то автор *Слова* – величайший мастер орнаментальной, романтической и символической поэзии. Его произведение – постоянная череда пурпурных лоскутьев, самый малый из которых не имеет равного себе в современной русской поэзии. Девятнадцатый век, и особенно его вторая, выродившаяся половина, с характерным отсутствием вкуса производила модернизацию текста поэмы, которая, сохраняя костяк, разрушала ритм и аромат. Нужно ли говорить, что сегодня эта модернизация выглядит куда менее современно, чем оригинал. Современные поэты, насквозь пропитанные ее символическими реминисценциями, не отваживаются подражать ее методам.

Язык *Слова*, конечно же, устарел и для совершенно некультурного русского человека непонятен. Это обычный славяно-русский язык двенадцатого века с некоторыми особенностями. Но для того, чтобы его понимать, русскому читателю, особенно если он читал славянскую Библию и понимает славянские молитвы (что, к сожалению, встречается все реже, а в следующем поколении и вовсе станет редкостью), – этому читателю понадобится совсем небольшая подготовка.

Для того чтобы дать хотя бы самое приблизительное представление о поэме, я решаюсь дать четыре отрывка из нее в английском переводе.

Первый – из начала. Автор, сперва отвергший мысль о подражании Бояну, в конце концов все-таки соблазняется примером старшего поэта и начинает слагать подходящее для своей поэмы начало в манере Бояна.

«Не буря соколы занесе чрез поля широкая, галици стады бежать к Дону великому». Чи ли

въспети было, вещей Бояне, Велесов внуче: «Комони ржуть за Сулою, звенить слава в Кыеве. Трубы трубять в Новеграде, стоять стязи в Путивле». Игорь ждет мила брата Всеволода. И рече ему буй тур Всеволод: «Один брат, один свет светлый ты, Игорю, оба есве Святъславличя! Седлай, брате, свои бръзыи комони, а мои ти готови, оседлани у Курська напереди. А мои ти куряни сведоми къмети: под трубами повити, под шеломы възлелеяни, конец копия въскрмлени; пути им ведоми, яругы им знаеми, луци у них напряжени, тули отворени, сабли изъострени; сами скачють, акы серыи влъци в поле, ищучи себе чти, а князю славе».

Тогда вступи Игорь князь в злат стремень, и поеха по чистому полю. Солнце ему тьмою путь заступаше; нощь, стонущи ему грозою, птичь убуди; свист зверин въста, збися Див, кличет връху древа: велит послушати земли незнаеме – Влъзе, и Поморию, и Посулию, и Сурожу, и Корсуню, и тебе Тьмутораканьскый блъван! А половци неготовами дорогами побегоша к Дону великому; крычат телегы полунощы, рци, лебеди роспущени. Игорь к Дону вои ведет. Уже бо беды его пасет птиц по дубию; влъци грозу въсрожат по яругам; орли клектом на кости звери зовут; лисици брешут на чрълены щиты. О, Русская земле! уже за шеломянем еси!

Длъго ночь мркнет. Заря свет запала, мъгла поля покрыла; щекоть славий успе, говор галич убуди. Русичи великая поля чрълеными щиты прегородиша, ищучи себе чти, а князю – славы.

Следующий отрывок рассказывает о поражении Игоря. Начинается он с воспоминания о междоусобных войнах одиннадцатого столетия.

Тогда по Русской земле ретко ратаеве кликахуть, но часто врани граяхуть, трупиа себе деляче; а галици свою речь говоряхуть, хотять полетети на уедие. То было в ты рати и в ты пълкы, а сицеи рати не слышано.

С зараниа до вечера, с вечера до света летять стрелы каленыя, гримлют сабли о шеломы, трещат копиа харалужныяе в поле незнаеме, среди земли Половецкыи. Чрънa земля под копыты костьми была посеяна, а кровию польяна; тугою взыдоша по Русской земли.

Что ми шумить, что ми звенить далече рано пред зорями? Игорь плъкы заворочает: жаль бо ему мила брата Всеволода. Бишася день, бишася другый; третьяго дни к полудню падоша стязи Игоревы. Ту ся брата разлучиста на брезе быстрой Каялы. Ту кровавого вина не доста; ту пир на брезе быстрой Каялы. Ту кровавого вина не доста; ту пир докончаша храбрии русичи; сваты попоиша, а сами полегоша за землю Русскую. Ничить трава жалоцами, а древо с тугою к земли преклонилось.

В следующем отрывке описывается жена Игоря Ярославна (т. е. дочь Ярослава), которая плачет о своем муже.

На Дунаи Ярославнын глас ся слышит; зегзицею незнаема рано кычеть. «Полечю, рече, зегзицею по Дунаеви, омочю бебрян рукав в Каял реце, утру князю кровавыя его раны на жестоцем его теле». Ярославна рано плачет в Путивле на забрале, аркучи. «О, ветре, ветрило! Чему, господине, насильно вееши? Чему мычеши Хиновьския стрелкы на своею нетрудною крилцю на моея лады вои? Мало ли ти бяшет горе под облакы веяти, лелеючи корабли на сине море? Чему, гос-

подине, мое веселие по ковылию развея?» Ярославно рано плачет Путивлю городу на забороле, аркучи: «О! Днепре Словутицю! Ты пробил еси каменныя горы сквозе землю Половецкую. Ты лелеял еси на себе Святославли насады до плъку Кобякова. Възлелей, господине, мою ладу к мне, а бых не слала к нему слез на море рано». Ярославна рано плачет в Путивле на забрале, аркучи: «Светлое и тресветлое слънце! Всем тепло и красно еси. Чему, господине, простре горячюю свою лучю на ладе вои? В поле безводне жаждею имь лучи съпряже, тугою им тули затче?»

За этим сразу же без перехода следует бегство Игоря из плена:

Прысну море полунощи; идут сморци мъглами. Игореви князю Бог путь кажет из земли Половецкой на землю Русскую, к отню злату столу. Погасоша вечеру зари. Игорь спит. Игорь бдит. Игорь мыслию поля мерит от великаго Дону до малаго Донца. Комонь в полуночи Овлур свисну за рекою; велить князю разумети: князю Игорю не быть пленну. Стукну земля, вшуме трава, вежи ся Половецкии подвизашася. А Игорь князь поскочи горнастаем к тростию и белым гоголем на воду. Въвръжеся на бърз комонь и скочи с него бурым влъком, и потече к лугу Донца, и полете соколом под мъглами, избивая гуси и лебеди завтроку и обеду и ужине. Коли Игорь соколом полете, тогда Влур влъком потече, труся собою студеную росу: претръгоста бо своя бръзая комоня.

Хотя *Слово о полку Игореве* единственное в своем роде, оно все-таки не настолько изолировано от всего остального, как показалось на первый взгляд. Я уже указывал на некоторых его пред-

шественников и на его прямое потомство. До нас дошли следы других фрагментов, если и не находящихся от него в прямой зависимости, то в широком смысле принадлежащих к той же школе. Один из них – маленький фрагмент в честь волынского князя Романа (ум. 1205), вставленный в *Волынскую хронику* (см. выше). Другой – фрагмент чуть больше ста слов, названный *Слово о погибели русской земли*. Это, видимо, начало длинной и сложной поэмы – плача о разрушении русской мощи татарами.

Более значительно резко отличающееся от других по тематике *Слово Адама к Лазарю* в аду. Никакой греческий его источник не обнаружен; и хотя опасно *a priori* делать заключение о том, что тема вполне оригинальна, в оригинальности формы сомневаться не приходится. Когда оно написано – неизвестно. Украинские ученые (Франко и Грушевский) отнесли его, руководствуясь не очень четкими внутренними признаками, к XIII веку, и к юго-западу, но это только предположения. Самые ранние списки его относятся, по-видимому, к XV веку. В его стиле присутствует некоторая родственность с *Князем Игорем* и другими киевскими текстами того же семейства. *Слово Адама* тоже написано прозой. Но ритм его близок не столько к киевским ораторам, сколько к книгам пророков славянского Ветхого Завета. Тема поэмы – призыв Адама к Лазарю, уже воскрешенному и готовому покинуть ад, вспомнить обо всех праведниках Ветхого Завета. Тон и стиль этой поэмы лучше всего передается следующим отрывком:

Господи, если я согрешил больше всех людей, то по делам моим воздай мне эту муку, я не жалуюсь, Господи, но пожалей меня. Господи, я ведь по твоему образу сотворен, а не дьяволом рога-

тым, меня мучит злая моя вина; я в законе живу, а твою Божественную заповедь переступил. А это твой, Господи, первый патриарх Авраам, а твой друг, ради тебя хотел заколоть сына своего Исаака возлюбленного, и ты сказал ему, Господи – тобою, Авраам, благословятся все колена земные, и тут он в аду мучается и тяжко вздыхает. И Ной праведный избавлен был Тобою от лютого потопа, – от Ада не можешь ли его избавить, разве согрешили они как я? <...> А это великий в пророках Иоанн Предтеча, креститель Господень... в пустыне воспитался от юности, ел мед чудный и от Ирода поруган был, на чем? Господь? он согрешил и здесь с нами в аде мучится?

Моление заканчивается спуском в ад и освобождением всех праведных патриархов. Но в вопрошаниях Адама есть некий «дух Иова», редкий в древнерусских текстах. Могучее красноречие поэмы глубоко повлияло на поэмы в прозе Ремизова, писателя, насквозь проникшегося формой и духом старых русских апокрифов.

7. МЕЖДУ КИЕВОМ И МОСКВОЙ

В 1238–1240 гг. татары, как всегда называются монголы в русских источниках, пронеслись через Россию, покорили всю ее восточную часть и разрушили Киев. Не считая короткого периода, когда киевская традиция продолжалась в Галицком княжестве, русская цивилизация выжила только на севере и на востоке. Центрами ее стал великий торговый город Новгород и княжества на Верхней Волге, одному из которых, Москве, в конце концов удалось объединить нацию.

Если мы будем рассматривать только литературу, то период от татарского нашествия до

объединения Руси Иваном III Московским может быть назван Темным периодом. Литература этого времени – либо более или менее обедненные воспоминания о киевских традициях, либо лишенное всякой оригинальности подражание южнославянским образцам. Однако тут более чем когда-либо необходимо помнить, что литература не есть истинное мерило древнерусской культуры. XIV и XV столетия, для литературы бывшие «темным периодом», были в то же время «золотым веком» для русской религиозной живописи. Нигде так отчетливо не выразился конкретно-эстетический, а не интеллектуальный характер древнерусской цивилизации, как в Новгороде. Богатый город, в течение трех веков бывший источником снабжения всей Европы мехами и другими северными товарами, управлялся любившей искусство купеческой аристократией, которой удалось сделать из своего города нечто вроде русской Венеции. Но, как и Венеция, Новгород, хотя и породивший великое искусство, не имел литературы, о которой стоило бы говорить. *Новогородские летописи*, хотя и замечательные своей полной свободой от не имеющей отношения к делу болтовни и строгой деловитостью, не являются литературой. Цивилизация Новгорода есть, вероятно, самое характерное выражение Древней Руси, и то обстоятельство, что он не создал литературы, чрезвычайно знаменательно.

Страна, управляемая князьями из Суздальского дома (теперешние губернии Московская, Владимирская, Костромская, Ярославская, Тверская и область у Белого моря), хотя и уступавшая Новгороду в культурном и экономическом отношении, в течение «темного периода» создала больше интересной литературы, чем ее богатый сосед. Летописи и отдельные «воинские повести», связан-

ные с татарским нашествием, довольно интересны. Житие св. Александра (ум. 1263) (*Повесть о житии Александра Невского*), русского борца против латинского Запада, особенно замечательно среди «воинских повестей» и оставило глубокий след в национальной памяти.

Еще интереснее «воинские повести», рассказывающие про победу на Куликовом поле. Это *Сказание о Мамаевом побоище* (Мамай – визирь, командовавший татарами), написанное в начале XV в. священником Софронием, или Софонием (написание меняется) Рязанским, – и *Задонщина*, написанная тоже в XV веке, но позже. С художественной точки зрения *Сказание о Мамаевом побоище* выше. Стиль его расцвечен поэзией и риторикой, но по конструкции это чисто повествовательная вещь. Интересна она, не говоря уже о важности темы, умением автора создавать поэтическую атмосферу и его осторожным и умелым использованием реминисценций из *Слова о полку Игореве*. Хотя *Сказание* и не достигает художественного уровня *Слова*, оно обладает несомненными поэтическими достоинствами, и некоторые места из него запечатлелись в русском воображении, – например, эпизод, когда князь Димитрий и его боярин Боброк Волынский выезжают в открытую степь и прислушиваются к таинственным звукам ночи, в которых они прочитывают указания на грядущий день. В *Задонщине* еще больше реминисценций из *Игоря*, но они собраны и пересказаны так механично и неразумно, что все выглядит как пародия.

К концу этого периода в России возник новый стиль, занесенный множеством духовных лиц из Сербии и Болгарии, появившихся здесь после завоевания этих стран турками. Самым выдающимся из них был митрополит Московский Кип-

риан (ум. 1406). Первым русским книжником, прибегшим к новому стилю, был Епифаний Премудрый, инок Троице-Сергиева монастыря, ученик св. Сергия. Новый стиль нашел свое выражение главным образом в агиографических сочинениях. Для него характерно полное пренебрежение к конкретным деталям и традиционная трактовка темы. Индивидуальное было сведено к типическому до такой степени, что все произведения этой школы как исторические свидетельства не имеют никакой ценности. Житие святого перестало сообщать сведения и сделалось декоративным объектом поклонения. В написанном Епифанием *Житии св. Сергия* эта ступень еще не вполне достигнута – Епифаний слишком хорошо знал своего учителя, чтобы живой святой полностью исчез под условным штампом. Но другой его труд, *Житие св. Стефана Пермского*, стал типичным агиографическим сочинением для последующих веков. Влияние нового, введенного Епифанием стиля не ограничилось агиографией. Его традиционная и безличная риторика была усвоена всеми писателями с хоть какими-то литературными притязаниями. Все московские книжники тяготели к этому стилю, и если кто не преуспевал, то только в силу малой своей грамотности. Сам язык под влиянием южнославянского изменился, и более жесткий, стандартизованный церковно-славянский заменил полный местных речений церковный язык тринадцатого и четырнадцатого столетий.

Вне основного направления оказалось, вероятно, и не замышлявшееся как литература *Хожение за три моря* тверского купца Афанасия Никитина. Это рассказ о его торговых поездках и жизни в Индии в 1469–1472 гг. Он интересен не только как рассказ об Индии за четверть века до открытия морского пути туда, но также как ис-

ключительно яркое отражение мышления среднего русского человека в непривычной обстановке.

8. МОСКОВСКИЙ ПЕРИОД

После взятия Константинополя турками на протяжении жизни одного поколения князь Московский сделался действительным монархом всей Великороссии и сбросил последние остатки татарского владычества (1480). Эти события произвели полный переворот в положении православного мира, который москвичи немедленно учли и сделали его основой своей политической философии. Москва стала Третьим Римом, единственным средоточием императорской власти и хранилищем чистого православия. Женитьба Ивана III на царевне Софии Палеолог и присвоение им себе титула автократа (греческий вариант слова император) превращала Московского князя, прежде бывшего не более чем *primus inter pares* (первым среди равных) между князей, в единственного наследника цезарей. Официальное коронование и присвоение титула царя (цезаря) было делом внука Ивана III, прозванного Грозным.

Первое столетие после восшествия на престол первого автократа (самодержца) (1462) ознаменовалось кровавыми политическими и религиозными столкновениями. Они породили интересную полемическую литературу, которая, однако, скорее есть предмет для изучения историка, чем историка литературы. Конфликт возник вначале между клерикальной партией епископов и настоятелей, требовавших для церкви светской власти и активного участия в гражданском управлении, и партии «заволжских старцев», штаб-квартирой которых был Кирилло-Белозерский монастырь; они склонялись к более мистической и аскетиче-

ской концепции роли церкви. Клерикальную партию возглавлял Иосиф Волоцкий, игумен Волоколамского монастыря, сильный памфлетист, писавший на правильном славянском, полном бранных слов. Предводителем «старцев» был Блаженный Нил Сорский, учившийся на Афоне, – один из замечательнейших мистических и аскетических авторов Древней Руси. «Старцев» поддерживала часть аристократии, смотревшая на епископов и игуменов как на узурпаторов их собственных прав и желавшая ограничить растущую власть русского царя.

К середине XVI века религиозные распри закончились, клерикальная партия победила по всем пунктам. Но политический конфликт между сторонниками самодержавия и олигархами продолжался еще и при Иване Грозном (род. 1530, коронован 1547, ум. 1584). Царь Иван был, без сомнения, жестоким и отвратительным тираном, но он был гениальным памфлетистом. Его послания – шедевры древнерусского (а может быть, и вообще русского) политического журнализма. Может быть, в них слишком много текстов из Писания и отцов церкви, славянский язык их не совсем правилен. Но они полны сильнейшей и жестокой иронии, выраженной в острых и веских беседах. Бесстыдный тиран и великий полемист видны в стреле, которую он мечет в бежавшего Курбского: «Раз ты так уверен в своей праведности, чего же ты убежал, а не предпочел стать великомучеником от моей руки?» Такие удары были рассчитаны на то, чтобы приводить адресата в бешенство. Роль жестокого тирана, который затейливо ругает спасшуюся от него жертву, продолжая мучить тех, кто остался в его власти, может быть отвратительна, но Иван играет ее с поистине шекспировской широтой воображения. Кроме

писем к Курбскому, он писал и другие послания – сатирические инвективы к подвластным ему людям. Лучше всего его письмо к игумену Кирилло-Белозерского монастыря, где он изливает весь яд своей угрюмой иронии на неаскетическую жизнь своих бояр, постриженных в монахи и сосланных по его приказу. Написанная им картина их роскошной жизни в цитадели аскетизма – шедевр колючего сарказма.

Главный противник Ивана, князь Андрей Михайлович Курбский (ок. 1528–1583), был одним из самых культурных и просвещенных людей Московии. Он играл важную роль в управлении страной, отличился в боях при взятии Казани и во время Ливонской войны. В 1563 г., во время войны с Литвой, когда Иван уже утвердил свое царство террора, Курбский, боясь ответственности за поражение своей армии, дезертировал к врагу. Из Литвы он отправил ряд яростных посланий царю и написал историю его царствования, которая прославила его имя. *История о великом князе Московском* Курбского прагматична, а не аналитична, и показывает его как человека острого и творческого интеллекта. Он сознательно преувеличивает преступления своего архиврага, и его свидетельства нельзя принимать как беспристрастные. Стиль его пропитан западнорусскими, польскими и латинскими влияниями. Он не свидетельствует об особенно оригинальном литературном таланте. То же можно сказать и о его посланиях: при всей своей искренней ярости, справедливом возмущении и веских аргументах, в литературном отношении они стоят ниже ответов его противника.

Закрепление московской точки зрения произошло в середине XVI столетия. Примерно в это время была затеяна и составлена серия компиля-

ций, образовавших нечто вроде энциклопедии московской культуры. Не все эти работы попадают в компетенцию истории литературы. Так, *Стоглав* (назван так по количеству глав в книге), содержащий постановления Стоглавого собора русских церквей (происходил в Москве в 1551 г.) по догматическим, ритуальным, административным и дисциплинарным вопросам, относится не к литературе, а к каноническому праву. Да и *Домострой*, изданный священником Сильвестром (ум. 1566 г.), не может рассматриваться как литературный памятник: это дидактический труд, передающий на литературном славянском языке, но без всяких литературных притязаний, принципы, руководствуясь которыми глава семьи должен управлять своими домашними.

Более литературное произведение – большой *Менологион*, или *Календарь Святых* (Четьи-Минеи), составленный митрополитом Московским Макарием (1542–1563). Он оставался официальным и авторитетным календарем русской Церкви пока, в царствование Петра Великого, не был заменен такой же, но более научной компиляцией св. Димитрия Ростовского.

Митрополит Макарий также придал окончательный вид другому большому своду – *Книге степенной царского родословия*, названной так потому, что в ней русские князья и цари были сгруппированы по степеням, т.е. по поколениям. Начало своду положил в XIV веке сербский митрополит Москвы Киприан, но закончен он был только около 1563 г. В сущности, *Степенная книга* была компиляцией русских летописей, но переделанных так, чтобы они могли соответствовать литературному вкусу и философии истории московитов XVI века. Летописи, официально писавшиеся в это время московскими писцами, тоже

отразили воцарившийся тут вкус к риторике, а также политическую философию времени.

9. МОСКОВСКИЕ ПОВЕСТИ

Помимо компиляций и официальных летописей, в Московии не было недостатка и в исторической литературе. *История* князя Курбского стоит особняком, поскольку она отразила западные влияния. Но существовала и местная традиция исторических повествований об отдельных, главным образом военных, событиях, с собственным развитым стилем, ведущим начало от *Мамаева побоища* и русского Иосифа Флавия и таким образом приходящимся дальней родней *Слову о полку Игореве*. Один из первых образчиков таких историй – *Сказание о Псковском взятии* (1510) московитами, одна из самых прекрасных «коротких историй» Древней Руси. История того, как Москва настойчиво, постепенно и неторопливо добивалась своей цели, рассказана с восхитительной простотой и восхитительным искусством. Атмосфера неотвратимого рока пропитывает весь рассказ: что бы ни делали псковичи, все бесполезно, и московская кошка не торопясь съест мышку, когда ей заблагорассудится.

Самое большое количество историографических произведений вызвал к жизни великий политический кризис начала XVII века, известный в русской исторической традиции под названием «Смутное время». Тут выделяются три произведения: труд князя Ивана Катырева Ростовского, Авраамия Палицына, казначея Троице-Сергиевской лавры, и писца Ивана Тимофеева. Самое литературное из них принадлежит Катыреву: оно написано в традиционном стиле «военной повести» с весьма малым интересом к конкретным деталям,

со множеством обычных шаблонных повторов, иногда возвышающихся до какого-то подобия поэзии. Совершеннее всех написано сочинение Палицына: оно риторично, но это мощная и искусная риторика. Он вдохновлен точно определенной целью и с большим искусством строит сюжет, располагая кульминации самым выгодным образом. Ужасы гражданской войны и иностранной интервенции написаны незабываемо.

Сказание Палицына самое популярное из всех, и его истолкование фактов до сих пор доминирует в русской литературе и исторической традиции. Сочинение Тимофеева – самое любопытное, и вообще одно из самых любопытных произведений московской литературы. Его удивительно странный и замысловатый стиль доводит московскую риторику до абсурда. Это один постоянный парафраз. Тимофеев ни за что не назовет кошку кошкой. Богачи в его руках становятся «теми, у кого большие житницы», река – «стихии водной натуры». Грамматика у него сложная и искривленная, смысл темен до изумления. Но вместе с тем он самый проницательный и умный из всех современных ему историков. Его *Временник* – это настоящая повесть, с началом и концом. Тимофеев как хроникер и заслуживающий доверия свидетель получил высокую оценку величайшего из наших современных историков, профессора Платонова, который выделил его как особо им предпочитаемого автора.

Последним плодом древнерусской «военной повести» была *Повесть об обороне Азова* донскими казаками от турок. В сущности, это официальный доклад казаков царю, но написанный как повесть, с явно литературной устремленностью, и тем снискавший широкую популярность. Это как бы конспект всех традиций древнерус-

ской военной повести, где отразился и русский Иосиф со всеми его потомками, и *Мамаево побоище*, и рассказ о Трое, – а с другой стороны, и более современные формы фольклора, представляемые так называемыми былинами и разбойничьими песнями. Повесть полна военной поэзии и является одним из самых бодрящих произведений Древней Руси.

Большая часть житий святых, созданных в Московии этого периода, написаны в стиле, введенном сербами и Епифанием, и потому особого интереса не представляют. Но на своем, отдельном месте стоит житие св. Иулиании Лазаревской, написанное ее сыном Дружиной Осорьиным. Сама святая Иулиания была исключением: это единственная русская святая, которая не была ни инокиней, ни княгиней, а просто добродетельной и милосердной женщиной. И тот факт, что житие матери написано сыном, тоже факт единственный в истории. Житие это полно конкретных деталей и одушевлено глубоким чувством христианского милосердия. Это одно из наиболее привлекательных изображений древнерусской жизни во всей литературе.

10. НАЧАЛО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Очень трудно разграничить агиографию и биографию, с одной стороны, и художественный вымысел – с другой. Существует целая промежуточная область, которую современные историки склонны числить среди художественных вымыслов, но которую тогдашний читатель никак от агиографических писаний не отделял. Это многочисленные легенды, которые относятся к историческим жизнеописаниям святых как апокрифы к

Библии. Некоторые из них попали в большой *Макарьевский сборник*, а в неофициальных *Прологах* их еще больше. Конечно, вначале на них смотрели как на назидательное чтение, но романтический и чудесный элемент, а также сюжетный интерес в них гораздо сильнее, чем в одобренных житиях. Некоторые вообще похожи на волшебные сказки, как, например, прелестная легенда о князе Петре Муромском и деве Февронии, где есть сражение с драконом и где мудрая дева разгадывает княжеские загадки. Дева становится женою князя, но народ и бояре требуют ее изгнания, потому что не хотят служить простой крестьянке. Она уходит в монастырь. Так же поступает и князь. Они живут в двух разных монастырях, но продолжают любить друг друга. Когда Петр почувствовал, что конец его близок, он передал об этом Февронии, которая молится о том, чтобы умереть одновременно с князем. Молитва ее услышана. Поскольку они оба приняли монашеский постриг, то их должны похоронить раздельно, но мертвые тела их находят общую могилу, которую они приготовили для себя перед тем, как их разлучили. Власть имущие разделяют их, но они снова оказываются вместе и, наконец, их оставляют в общей могиле. Следующий шаг к вымыслу сделан в замечательном произведении XVII века, которое называется *Повесть о Савве Грудцыне*. Она написана на литературном церковно-славянском и выглядит как чисто фактическое повествование с обилием дат и названий, но скорее всего, это художественный вымысел, предназначенный для назидательного чтения. Савва Грудцын – нечто вроде русского Фауста, который продает душу дьяволу не за познание, а за власть и удовольствия. Дьявол хорошо ему служит, но под конец Савва раскаивается и спасает душу в монастыре.

Пока этот первый опыт религиозно-назидательного художественного вымысла вырастал как ветка традиционного агиографического древа, со всех сторон стали пробиваться другие его виды.

Весьма вероятно, что русская народная повествовательная поэзия в той форме, в которой мы ее теперь знаем, родилась в середине или во второй половине XVI века. Несомненно то, что первые ее письменные следы появляются в начале XVII столетия. Далее же она стала оказывать на письменную литературу значительное влияние. Мы видели это влияние в *Повести об обороне Азова*. Еще заметнее оно в замечательной *Повести о Горе-Злосчастии*, примере того, как в литературном произведении используется метр народной повествовательной песни.

Как и *Савва Грудцын*, поэма эта назидательная и написана не в стиле московской религиозной литературы, а в стиле народной благочестивой устной поэзии. Горе-Злосчастие – это как бы персонифицированное невезение человека, принявшее облик беса-хранителя, и сопровождающее человека от колыбели до могилы. Оно уводит хорошего юношу из почтенной и богатой семьи, из отчего дома в большой мир; оно приводит его в кабак и на большую дорогу, а оттуда почти на виселицу – но юноше тоже позволено бежать и спасти свою душу, как Савва Грудцын, в монастыре – этом вечном прибежище русского грешника. Образ Горя – глубоко поэтический символ, и на всей вещи лежит отпечаток сильного и оригинального таланта ее автора. Но автор неизвестен, как и всегда в древнерусской литературе, да и точной датировке эта поэма не поддается. По-видимому, она создана во второй половине XVII века.

Влияние нарративной народной песни ясно проявилось и в двух романах, проникших в Рос-

сию из-за границы примерно в первой половине XVII века – *Бова Королевич* и *Еруслан Лазаревич*. Бова – французского происхождения, будучи потомком романа каролингских времен *Бюэв д'Анстон*. В Россию он попал через североитальянского *Буово д'Антона*, который шел туда через Богемию и Белоруссию.

В России он полностью ассимилировался и русифицировался. Забавно наблюдать, как французский рыцарский роман превратился в волшебную приключенческую сказку, потеряв весь свой куртуазный элемент. *Бова* и *Еруслан* (Еруслан – восточного происхождения, он дальний потомок персидского Рустама) были неимоверно популярными народными книжками. Именно по ним поэты XVIII и начала XIX века составили представление о русском фольклоре, главными образцами которого были эти книжки вплоть до открытия *Былин*.

Очень интересно небольшое произведение, связанное, как и *Горе-Злосчастие,* и *Бова*, с народной поэзией, хотя и по-иному, – *Повесть о молодце и девице*. Это диалог между ухажером и презревшей его девицей. Он восхваляет ее языком, своими образами, прямо приводящими на ум народную поэзию. Она же на каждую его тираду отвечает грубой и такой же образной бранью, также связанной с народными приворотами и проклятиями. Но в конце концов она сдается. Это образчик тщательно разработанного словесного искусства, не имеющий параллелей в древнерусской литературе. По-видимому, это было написано на севере (где народная поэзия была и есть всего живее) в конце XVII века.

Последние названные нами работы уже вполне светские и свободны от всякой назидательности. Еще более светские и совсем не назидатель-

ные произведения появляются в этом же веке в форме рассказов, напоминающих, или происходящих от старых французских «фаблио» и историй *Декамерона*. Примером таких русифицированных фаблио является только недавно опубликованная *Повесть о Карпе Сутулове* и о его жене, которая успешно защищала свою добродетель от всех посягательств другого купца (приятеля Карпа), от своего духовного отца и от архиепископа. Главный недостаток этих рассказов – их язык, являющийся довольно бесцветной и неграмотной формой литературного славянского. Но есть шедевр среди московских фаблио, которому этот недостаток не присущ: это *Повесть о Фроле Скобееве*. Эта интересная история написана без всяких литературных претензий, чисто разговорным языком с очень простым синтаксисом. Это образчик живого и цинического реализма, свободный и от назидательности, и от сатиры, спокойно и с очевидным, хотя и неназойливым удовольствием повествующий о всевозможных затеях, с помощью которых простой приказный умудрился соблазнить дочь стольника и тайно на ней жениться, о том, как он сумел примириться с ее родителями и в конце концов стал их любимцем и человеком с положением. Голая и деловитая простота рассказа великолепно обрамляет его плутовской цинизм.

Единственным соперником *Фрола Скобеева* в (бессознательном) литературном использовании повседневного языка стала *Повесть об Ерше Щетинникове* и о суде, который против него затеяли рыбы-соседи по Ростовскому озеру. Это тоже плутовская история – потому что в ней рассказывается, как Ерш законными и незаконными способами уклоняется от справедливых требований, предъявленных ему другими рыбами. Изложена история в форме «судного дела» – и это пре-

лестная пародия на московское судопроизводство и судебный язык. Точно датировать эти повести невозможно. Некоторые могли быть написаны в самом начале XVIII века, но по сути дела все они относятся ко II половине XVII века, когда Московия была еще Московией, но основы традиционной церковной цивилизации уже постепенно подрывались нарастающей и разлагающей волной секуляризации (обмирщения).

11. КОНЕЦ СТАРОЙ МОСКОВИИ: АВВАКУМ

Перед самым концом древнерусская цивилизация нашла, так сказать, свое полное и окончательное выражение в двух совершенно непохожих, но взаимно друг друга дополняющих фигурах – царя Алексея Михайловича и протопопа Аввакума. Царь Алексей (род. 1629, царствовал с 1645 по 1676 г.) не был образованным человеком. Писал он мало. Немногие его письма (частные письма, а не политические памфлеты в эпистолярной форме) и наставление сокольничим – вот и все, что от него дошло. Но этого достаточно, чтобы он предстал перед нами как самый привлекательный из русских монархов. Прозвище его было Тишайший. Некоторые аспекты русского православия – не чисто духовные, а эстетические и мирские – нашли в нем свое наиболее полное выражение. Суть личности Алексея – некий духовный эпикуреизм. Он выражался в твердо оптимистической христианской вере, в глубокой, но не фанатической привязанности к священным традициям и величавому церковному ритуалу, в желании видеть всех окружающих довольными и спокойными и в чрезвычайно развитой способности извлекать спокойную и мягкую радость из всего на свете. По иронии

судьбы царствование этого монарха, который любил мир, красоту и веселье, было самым неспокойным в русской истории. Не говоря уже о войнах и социальных волнениях, оно было отмечено великим расколом русской церкви, трагическим событием, расколовшим пополам консервативное ядро нации, последствия которого ощущаются по сей день. Началось все с ревизии переводов литургических книг. Развитие книгопечатания, начавшееся в предыдущее царствование, сделало закрепление священных текстов делом первостатейной важности. В сороковые годы XVII в. пересмотр всех священных книг согласно лучшим имеющимся *славянским* текстам происходил под эгидой патриарха Иосифа. В основном осуществляли это молодые представители белого духовенства, полные рвения, стремившиеся очистить русскую Церковь от духа лености и распущенности и требовавшие более строгого соблюдения традиций и от священства и от мирян.

Реформы, которым они подвергли дисциплину и обрядность, были консервативными, целью их было возродить добрые обычаи старомосковских времен. Среди прочего, они восстановили чтение проповедей, которое было временно отменено около ста лет назад. Одним из самых выдающихся и пылких консервативных реформаторов был священник (потом протопоп) Аввакум сын Петров (в XVII веке очень немногие русские люди, исключая дворян, имели фамилии). Он был сыном деревенского священника «в нижегородских пределах»; там он и родился около 1620 г. Из-за своего горячего нрава он не раз терпел дурное обращение и от светских, и от духовных (белого духовенства), которым не нравилась проповедуемая им строгость нравов и его вмешательство в издавна установившиеся обычаи ленивого попустительства.

В 1652 г. умер патриарх Иосиф; на смену ему пришел Никон, архиепископ Новгородский. Он был другом реформаторов и сторонников обновления. Став патриархом, он решил еще основательнее пересмотреть книги и обряды, но вместо того, чтобы ограничиться древнерусскими образцами, обратился назад, к греческим. Новый пересмотр повлек за собой публикацию новых текстов, соответствующих греческим, а в тех случаях, когда русские обычаи отличались от греческих, – и некоторое изменение обрядов. Это, в частности, коснулось обычного для русских двуперстного крестного знамения и двукратного возглашения «Аллилуйи» («Аллилуйя, Аллилуйя, слава тебе, Господи»), в отличие от греческого трехперстного креста и троекратного возглашения. Вот такие с виду незначительные вещи и привели к расколу. Аввакум и его друзья отказались принять их и объявили Никона еретиком и орудием сатаны. Главная причина их бунта была в том, что они рассматривали обычаи русской православной Церкви, ее догмы и обряды как единое целое, в котором не может быть изменена ни единая буква. Греки в этом смысле не были для них авторитетом – Россия была единственной твердыней веры, и нечего ей было учиться у нации, чье православие давно уже подпорчено возней с еретиками, к тому же эта нация покорилась неверным. Никон, который был тогда фактическим самодержцем, твердо стоял на своем, и Аввакум и его товарищи были отправлены в ссылку. Аввакума отправили в Сибирь, где он получил приказ присоединиться к экспедиционному отряду Пашкова, которому поручено было завоевать Даурию (теперешнее Забайкалье). Пашков был храбрый «строитель империи», но терпеть не мог всякой религиозной чепухи. Он обращался с Аввакумом грубо и жестоко.

Девять лет Аввакум пробыл в Сибири, где его перегоняли с места на место и всячески преследовали. В 1664 г. его привезли обратно в Москву, где за время его отсутствия произошли немалые изменения. Никон пал, и синод собирался судить обоих, Никона и Аввакума. Царь был склонен к уступкам. Но Аввакум был против каких бы то ни было компромиссов, и Алексей был вынужден подчиниться руководству греческой партии. Синод 1666–1667 г. осудил аввакумовы ритуальные догматы, и таким образом раскол стал окончательным: отныне консерваторы стали раскольниками. Сам Аввакум был пострижен в монахи и сослан в Пустозерск, напротив Новой Земли.

В ссылке он стал еще более выдающимся, активным и опасным вождем раскольников, чем прежде. Тут он написал свое знаменитое *Житие* и сильнейшие послания к друзьям, в которых призывал не изменять старой вере, не покоряться преследователям и искать мученичества. По-видимому, и сам он, написав неистовое письмо молодому царю Федору, добивался для себя того же. И час мученичества наступил: Аввакум был сожжен на костре в апреле 1681 г. вместе со своими вернейшими и преданнейшими друзьями – монахом Епифанием и священником Лазарем.

Произведения Аввакума немногочисленны. Состоят они из *Жития, им самим написанного* (1672–1673) и двух десятков посланий, увещевательных и утешительных к друзьям, бранных и оскорбительных к врагам; все написаны в последние годы в Пустозерске. Замечателен Аввакум прежде всего своим языком, который является первой попыткой использования разговорного русского языка в литературных целях. Хотя мы ничего не знаем о его устных проповедях, весьма вероятно, что именно из этих устных проповедей

и выросли его писанные труды. Его литературная деятельность отмечена оригинальностью и отвагой, и никакая ее оценка не может быть слишком высокой, а то, что он сделал с русским языком, ставит его в первый ряд русских писателей; ни один еще не превзошел его в силе и аромате, в искусстве призвать все выразительные средства каждодневного разговорного языка для создания максимального литературного эффекта. Сила и свежесть его повседневной речи еще усиливаются тем, что параллельно он пользуется церковнославянским; пользуется он им только для цитат и ссылок на священные книги, и священные тексты сверкают, как твердые и прочные драгоценные камни, в живой и гибкой ткани его непринужденного разговорного языка. Аввакум – великий художник слова, и каждому русскому писателю есть чему у него поучиться.

Но Аввакум замечателен не только как мастер выразительного слова. Он пламенный и твердый боец, настоящий враг и настоящий друг. В его писаниях презрение и негодование идут вперемешку с горячей мужественной нежностью, в которой нет и тени сентиментальности: он не желает для лучших своих учеников лучшей судьбы, нежели мученическая смерть. Стиль его то и дело сдабривается восхитительным юмором, происходящим от того христианского юмора по собственному адресу, который так близок к смирению; острый, жестокий сарказм по адресу врагов всегда недалек от улыбающегося сострадания к мучителям, которые не ведают, что творят.

Шедевр Аввакума – его *Житие*, в котором он рассказывает о своей борьбе за правду и о своих мучениях от рук Пашкова и церковных иерархов. На английский язык *Житие* было великолепно переведено мисс Джейн Э. Харрисон и мисс Хоуп

Мирлиз, и эти переводы следует прочесть каждому, кто интересуется Россией и литературой. Попробую привести здесь несколько мест из его посланий. Я в своем переводе пытаюсь, хоть и несовершенно, передать эффект от смеси библейского языка с простым в оригинале. Первый отрывок – из знаменитого послания, где он призывает своих последователей не уклоняться от мученичества.

А хотя и бить станут или жечь, ино и слава Господу Богу о сем. Достоин бо есть делатель мзды своея, на се бо изыдохом из чрева матери своея. На что лутче сего? С мученики в чин, со апостолы в полк, со святители в лик, победный венец сообщник Христу, святей Троице престол предстоя со ангелы и архангелы и со всеми бесплотными, с предивными роды вчинен! А в огне том здесь не большее время потерпеть, аки оком мигнуть, так душа и выступит! Разве тебе не разумено? Боишися пещи той? Дерзай, плюнь на нея, небось! До пещи той страх-от, а егда в нея вошел, тогда и забыл вся. Егда же загорится, а ты и увидишь Христа и ангельския силы с ним: емлют души те от телес, да и приносят ко Христу, а он, надежда, благословляет и силу ей подает божественную, не уже к тому бывает тяшка, но яко воспренна, туды же со ангелы летает, равно яко птичка попорхивает. Рада, из темницы той вылетела!

Сладка веть смерть та за Христа-света. Я бы умер, да и опять бы ожил, да и паки бы умер по Христе, Бозе нашем. Сладок веть Исус-от. В каноне пишет «Исусе сладкий, Исусе пресладкий, Исусе многомилостиве», да и много тово. «Исусе пресладкий», «Исусе сладкий», а нет тово, чтоб горький. Ну, государыня, пойди же ты со сладким Исусом в огонь, подле нево и тебе слад-

ко будет. Да помнишь ли три отроки в пещи огненней в Вавилоне? Навходоносор глядит – ано сын Божий четвертой с ними! В пещи гуляют отроки, сам-четверг с Богом. Небось, не покинет и вас сын Божий. Дерзайте, всенадежным упованием таки размахав, да и в пламя! На-вось, диявол, еже мое тело, до души моей дела тебе нет.

Далее приводится мнение Аввакума о новом западном стиле живописи, который только что введен был в Москве.

...По попущению Божию умножися в нашей русской земли иконного письма неподобнаго изуграфы. Пишут от чина меньшаго, а велиции власти соблаговоляют им, и вси грядут в пропасть погибели, друг за друга уцепившиеся, по писанному: слепый слепца водяй, оба в яму впадутся, понеже в нощи неведения шатаются; а ходяй во дне не наткнется, понеже свет мира сего видит еже есть: просвещенный светом разума опасно зрит коби и кознования еретическая и потомку разумевает вся нововводная, не увязает в советех, яже умышляют грешнии. Есть же дело настоящее: пишут Спасов образ Еммануила, лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые, тако же и у ног бедры толстыя, и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишо сабли той при бедре не писано. ...будто живыя писать, устрояет все пофряжскому, сиречь по-немецкому. ...Не покланяйся и ты, рабе Божий, неподобным образам, писанным по немецкому преданию, якоже и трие отроки в Вавилоне телу златому, поставленному на поле Дейре. Толсто же телищо-то тогда было и велико, что нынешние образы, писанные по-немецкому! ...Воззри на святые иконы и виждь угодив-

шия Богу, како добрыя изуграфы подобие их описуют: лице, и руце, и нозе, и вся чувства тончава и измождала от поста, и труда, и всякия им находящия скорби. А вы ныне подобие их переменили, пишите таковых же, якоже вы сами.

В последнем отрывке выражен его взгляд на астрологов и альманашников.

Якоже древле рече диавол: «Поставлю престол мой на небеси и буду подобен Вышнему», тако и тии глаголют: «Мы разумеем небесная и земная, и кто нам подобен!» Вси христиане от апостол и отец святых... достизают не мудрости внешния, – поразумевати и луннаго течения, – но на самое небо восходят смирением ко престолу Царя Славы... а телеса их на земли нетленни быша и есть. Виждь грдоусец и альманашник, твой Платон и Пифагор; тако их же яко свиней, вши съели, и память их с шумом погибе. Многи же святии смирения ради и долготерпения от Бога прославишася и посмерти обоготворени быша... Свиньи и коровы боле знают, неже вы: перед непогодою они хрюкают, мычат и спешат в свое стойло, и тогда дождь приходит. А вы, премудрые свиньи, мерите лицо земли и неба, да не можете предсказать тот час, когда ваша смерть придет. Нужно б есть царство небесное и нужницы восхищают е, а не толстобрюхие.

Писания Аввакума имели огромное влияние на его последователей, старообрядцев, или раскольников. Но его манера письма не нашла среди них продолжателей, а за пределами их общины никто, до самой середины XIX столетия, его не читал, кроме как для того, чтобы опровергнуть.

Глава II

КОНЕЦ ДРЕВНЕЙ РУСИ

1. ВОЗРОЖДЕНИЕ ЮГО-ЗАПАДА

После Люблинской унии (1596) весь запад России (Белоруссия, Галиция и Украина) попали под власть Польши. Поляки, организованные иезуитами, начали яростную кампанию против православной веры и русской нации. Они без труда переманили на свою сторону западнорусское дворянство, но средние и низшие классы оказали им упорное сопротивление. В самой действенной форме это сопротивление проявилось в казацких восстаниях. В другом аспекте оно сказалось в религиозном и интеллектуальном движении церковников и мирян. Основаны были школы, и тут возникла активная полемическая литература, направленная против римской пропаганды.

Ранняя стадия движения породила оригинального и талантливого писателя Ивана Вишенского (или Вишню – в Галиции; работал в 1588–1614). Вишенский – нечто вроде смягченного украинского Аввакума. Он противился тенденции, которую проявляли его православные собратья: бороться с латинянами их же латинскими методами. Это само по себе уже казалось ему капитуляцией перед чуждой культурой. Но ему не удалось воспрепятствовать наплыву латинского влияния.

Преимущества, которые давало усвоение иезуитской науки, были слишком очевидны – и в конце первой четверти XVII века метод борьбы с противником его же оружием одержал победу среди западных россиян. Киевская академия, основанная в 1631 году Петром Могилой (1596–1647), игуменом Печерского монастыря, а потом митрополитом Киевским, стала центром интеллектуальной жизни Западной Руси. Латинская культура, усвоенная Западной Русью, была чисто церковной и схоластической, и такова же была созданная там литература. Основной ее интерес – в попытке усвоить польские и польско-латинские формы поэзии и драматургии, о чем мы поговорим в другом разделе этой главы. Помимо этого киевская литература состояла из полемических сочинений, проповедей и учебников. Церковное красноречие того времени – это сознательная работа над усвоением форм классической риторики. Его главные представители, Иоанникий Голятовский, ректор Киевской академии, и Лазарь Баранович, архиепископ Черниговский, славились в третьей четверти XVII века. Более важны писатели следующего периода, чье творчество пришлось на царствование Петра Великого.

2. ПЕРЕХОДНОЕ ВРЕМЯ В МОСКВЕ И ПЕТЕРБУРГЕ

В Москве западные влияния стали играть заметную роль около 1669 г., когда главой правительства стал западник Артамон Матвеев.

Они шли из двух источников – одно с юго-запада, другое из Немецкой слободы в Москве. Немецкая слобода была иностранным поселком, где жили люди, служившие правительству по военной или финансовой части, а также иностран-

ные коммерсанты, почти все принадлежавшие к протестантским нациям – немцы, голландцы и шотландцы. Поскольку литература и искусство в основном были занятием духовенства, то главное западное влияние в литературе было юго-западного происхождения.

К тому времени, когда Петр Великий начал свои реформы, западничество в Москве уже значительно продвинулось. Но шло оно по обычным путям, «подновляя» здание русской церкви снаружи, но оставляя ее центром русской цивилизации. Реформы Петра были куда более революционными. Они имели целью лишить церковь ее почетного места и секуляризировать все государственное устройство.

Литература не сразу почувствовала новое положение вещей; литература петровского времени есть в значительной степени продолжение предыдущего периода. Наиболее значительными литераторами были три архиерея украинского происхождения, выращенные в латинских методах Киевской академии: св. Димитрий Туптало (1651–1709), митрополит Ростовский, Стефан Яворский (1658–1722), *locum tenens* (местоблюститель) патриаршего престола, и Феофан Прокопович (1681–1736), архиепископ Новгородский. Димитрий Ростовский – чрезвычайно симпатичная личность. Большой ученый, любитель книг и учения, он был миролюбивым, кротким и милосердным архиереем, пользовавшимся безграничной любовью и благодарностью своей паствы. Когда он умер, его стали почитать как святого, и в 1757 г. он был официально канонизирован. Он самое прекрасное порождение ожившей в XVII веке киевской культуры. Самый большой его труд – святцы, более научно составленные и более европеизированные, чем святцы Макария, заменившие их; они и поны-

не остаются стандартным компендиумом русской агиологии. Особенно интересен Димитрий Ростовский как драматург (см. ниже). Стефан Яворский известен главным образом как проповедник. Проповеди его написаны простым и мужественным стилем, без излишних риторических украшений. Часто они откровенно касаются проблем сегодняшнего дня. Яворский глубоко возмущался многими петровскими нововведениями и проявлял сочувствие к старомосковской оппозиции. Он отважился открыто упрекать Петра за его развод, сокрушался по поводу судьбы церкви в секуляризованной России и осмелился поднять голос против невыносимого для низших классов груза рекрутских наборов и налогов.

Феофан Прокопович был моложе и иначе настроен. В обмирщении собственного мышления он пошел дальше всех других архиереев. Широко образованный, он первый из русских писателей обратился к настоящему источнику европейской культуры – к Италии, не удовлетворившись польской и польско-латинской ученостью. Он был сильный оратор, и его надгробное слово Петру Великому целое столетие оставалось самым знаменитым примером русского торжественного красноречия. Тон его проповедей и речей скорее светский. Они вдохновлены культом просвещенного деспотизма и преклонением перед героем-деспотом, которое звучит уже не протестантизмом, а язычеством.

Светская литература петровской поры отвергла церковно-славянский и сделала своим языком русский. Но это был странный русский язык, полный славянских реминисценций и пропитанный непереваренными словами какого угодно иностранного происхождения – греческого, латинского, польского, немецкого, голландского, италь-

янского и французского. Формальный разрыв со старым языком был символизирован введением нового алфавита, в котором формы славянских букв были изменены ради приближения их к латинским. С тех пор у России есть два алфавита: Церковь продолжает пользоваться старым алфавитом и старым языком; мирское же общество употребляет только новый. Книги, отпечатанные «цивильными» буквами при Петре и несколько позже, были или законы и официальные постановления, или переводы. И поскольку петровские реформы были прежде всего практического характера, то и все переводные книги были сводами практических познаний.

Из оригинальных писаний того времени самые лучшие явно те, автором которых был сам Петр. Его русский язык до смешного полон варваризмов, но пользуется он им с силой, резкостью и оригинальностью.

Литературная его оригинальность видна во всем – в дневниках, в письмах, даже (и может быть, более всего) в официальных указах. Живая и реалистическая образность стиля делают его указы самой интересной литературой того времени. Он гений энергичных и запоминающихся фраз, и многие из его изречений до сих пор живут в памяти каждого.

Из других светских писателей того времени наиболее интересны Иван Посошков (1652–1726), подмосковный купец-самоучка, написавший *Книгу о скудости и богатстве*, и Василий Никитич Татищев (1686–1750), чья *Русская история*, хотя и бесформенная с литературной точки зрения, является первой научной попыткой охватить огромный материал, содержащийся в русских летописях, и соединить его со свидетельствами писателей-иностранцев. Она вполне на уровне тогдаш-

ней европейской эрудиции. Татищев был одним из самых культурных людей своего класса и своего времени. Он сыграл свою роль в истории как политик (в 1730 г., когда был одним из лидеров антиолигархической партии) и как администратор. Его *Завещание*, адресованное сыну, – интересный документ, отражающий высокое чувство долга и практического патриотизма, присущее людям петровской эпохи.

3. ПЕРВЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СТИХИ

Писание стихов пришло в Россию из Польши в конце XVI века. Первые образчики, самые старинные, можно найти в предисловии к Острогской Библии 1581 г. В XVII веке много рифмованных стихов было написано западнорусскими учеными. Просодию они употребляли польскую, которая, как и французская и итальянская, основана на подсчете слогов, без точного расположения ударений. Содержание этой западнорусской поэзии панегирическое или дидактическое. Стихи писались людьми, так или иначе связанными с духовными школами. Около 1670 г. белорусский священник Симеон Полоцкий занес эту поэзию в Москву, где процвел при дворе Алексея Михайловича и его сына Федора, достигнув значительного изящества в силлабическом стихосложении. Но до эпохи Петра ничего, что можно было бы (разве что из вежливости) назвать поэзией, нет и следа. Не считая драматической поэзии, единственный версификатор этой школы, в котором было хоть что-то поэтическое, это Феофан Прокопович. Его пасторальная элегия на трудные времена, постигшие петровских сподвижников после смерти великого монарха – одно из первых истинно поэтических лирических стихотворений на русском языке.

Когда молодые москвичи-миряне стали знакомиться с техникой рифмовки, они начали пробовать свои силы в любовных стишках. Дурные рифмы на любовные темы существуют с конца XVII века. (Интересно, что первые образчики можно найти в уголовных судебных делах.) При Петре Великом новое искусство быстро стало распространяться. Ко времени его смерти рифмованные любовные песенки стали уже законным явлением быта. Рукописные сборники любовных силлабических стихов первой половины XVIII века дошли до нас. Это отражение любовных песен, распространенных в то время в Германии. Вообще немцы играли выдающуюся роль в начальном развитии русской поэзии. Вильгельм Монс, московский немец, который был любовником жены царя Петра, Екатерины, и был казнен в 1724 г., писал любовные стихи по-русски, но немецкими буквами. Есть в них какая-то странная сила, заставляющая нас поверить, что он был чем-то вроде поэта. Первые попытки ввести правильную стопу в русское стихосложение были сделаны двумя немцами: пастором Эрнстом Глюком (в доме которого была служанкой Екатерина I) и магистром Иоганном Вернером Пауссом. Они перевели на русский язык лютеранские гимны, и русский этот, хотя очень неправильный, заботливо очищен от иностранных слов. К 1730 году русское общество было готово воспринять более правильную и изысканную поэзию европейского образца.

4. ДРАМА

Ритуал Восточной Церкви, как и Западной, уже содержит зародыши драматического действа. Но в отличие от происходящего на Западе, эти зародыши оставались чисто ритуальными и сим-

волическими, и не переросли в драматические представления. Русская драма полностью заимствована с Запада. И, как все западное, она шла двумя путями. Один начался со школьной латинской драмы в Киевской, а оттуда и в Московской Академии; другой прямо от немецких бродячих светских актеров в Немецкой слободе в Москве. Школьная драма на религиозные сюжеты была введена в западнорусских школах очень рано, еще в конце XVI века. К середине XVII они уже были постоянным и очень популярным явлением. Даже если они шли не на латинском или польском языке, это всегда были переводы с латыни или польского. Это были пьесы в средневековом стиле – последние потомки мираклей и мистерий. Неоклассическая теория поэтики драмы преподавалась в классе риторики Киевской Академии, но до самого XVIII века эта теория никак не влияла на практику. Киевские студенты продолжали играть, а их учителя переводить или адаптировать пьесы средневекового типа. В серьезных своих частях эти пьесы были лишены всякой оригинальности, зато комические интерлюдии получали свободную трактовку. Родные украинские персонажи – казак, чиновник, еврей, поляк-хвастун, неверная жена и комический муж – стали традиционными типами, пережившими и интермедии, и наследовавший им кукольный театр (вертеп), и обрели вечную жизнь в ранних рассказах Гоголя. Прошло немного времени, и школьная драма вышла из стен учебных заведений в большой мир. Бродячие компании студентов, ставящих пьесы-миракли, были характерной чертой украинской жизни семнадцатого и восемнадцатого столетия. Школьная драма развилась в вертепный театр, который наконец обрел полностью народный

характер и стал одной из отправных точек современной украинской литературы.

Когда киевские архиереи и священники приехали в Москву, чтобы взять в свои руки управление московской церковью, школьная драма распространилась в Великороссии. Где бы ни был украинский епископ или украинец-ректор семинарии, там непременно ставились киевские пьесы или подражания им. Но все-таки школьная драма не процвела в Великороссии так, как на Украине, и так и не стала частью народной жизни. Одной из причин было то, что у нее оказалась серьезная соперница – светская драма немецкого происхождения, которая пришла раньше и имела большее влияние на историю русской драматургии.

В 1672 году царь Алексей, по совету своего министра-западника Артамона Матвеева, повелел д-ру Грегори, лютеранскому пастору Немецкой слободы, сформировать труппу актеров-любителей, чтобы играть перед Его Величеством. Писцы посольского приказа перевели пьесу из репертуара немецких бродячих актеров высокопарной и неестественной церковно-славянской прозой (звучащей особенно странно в комических местах), и в царском дворце был учрежден театр. Одна из первых разыгранных там пьес была поздним вариантом *Тамерлана Великого*. Только после первой постановки Грегори Симеон Полоцкий решился ввести здесь киевскую школьную драму и написал силлабическими рифмованными стихами свою *Комедию-притчу о блудном сыне*. В последние годы столетия по мере усиления киевского влияния в Москве рифмованная школьная драма обрела главенствующее положение, но при Петре Великом переведенные с немецкого светские прозаические пьесы снова одержали верх. Откры-

лись театры для публики, и школьная драма была сослана в семинарии и академии.

С литературной точки зрения подавляющее большинство этих ранних драм неинтересно и неоригинально. Светская прозаическая драма вообще вне литературы. Этого нельзя сказать о драме стихотворной. Не говоря уже об интересной серии комических интермедий, которые, пожалуй, являются самым живым явлением украинской литературы гетманских времен, пьесы Димитрия Ростовского и Феофана Прокоповича – настоящие литературные ценности. Особенно привлекательны пьесы св. Димитрия. Они причудливо барочны в своем странно-конкретном изображении сверхъестественного и смелом привлечении юмора, когда речь идет о высоких предметах. Диалог пастухов в рождественском представлении перед появлением ангелов и обсуждение пастухами внешнего вида ангелов, которые к ним приближаются, исключительно хороши. Феофан Прокопович, учившийся в Италии и более современный, чем св. Димитрий, решительно порвал с традицией пьес-мистерий, и его трагикомедия *Владимир* (1705) является первым в России плодом применения классической теории. Образцом для него послужила итальянская ренессансная драма. Это *piece a these* (программная пьеса), где речь идет о том, как Владимир Святой ввел христианство на Руси вопреки сопротивлению жрецов-язычников. Эти язычники задуманы как сатира на «идолопоклонническое» римское католичество и на консервативных ортодоксальных ревнителей ритуала, над которыми одерживает триумфальную победу рациональное христианство просвещенного деспота Владимира – Петра. Вместе с его собственной лирической поэзией и пьесами св. Димитрия, драматические произведения Феофана знаменуют

поэтическую вершину, достигнутую киевской школой.

5. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА И КНИЖКИ ДЛЯ НАРОДА

Развитие русской художественной прозы не было делом ни юго-запада, ни духовенства. Оно отвечало потребностям образованных и полуобразованных мирян.

Молодые люди из крупного и мелкопоместного дворянства, государственные писцы (особенно из Посольского приказа) и свободомыслящие молодые московские и северные купцы были первыми читателями, переводчиками, переписчиками и авторами первых русских романов. Наша основная веха в ранней истории русской прозы – группа прозаических произведений, переведенных в Москве около 1677 г. Они не русифицированы до неузнаваемости, как это было с *Бовой*; в своем тяжеловесном и книжном славянском они сохраняют следы языков, с которых были переведены. Среди них серия романов, переведенных с польского, которые по содержанию восходят к рыцарским романам Средневековья и раннего Возрождения. Молодых бояр и писцов привлекал именно их иностранный, немосковский дух.

Особенно им нравилось изображение романтической, рыцарской, чувствительной любви – чувства, так очевидно отсутствующего в русской литературе. Романы приобрели широкую популярность и циркулировали в списках чуть ли не до конца XVIII века, но ни одна из этих книг не увидела печати до 1750 г.

Писание оригинальных романов по этим образцам началось во времена Петра. Существует несколько рукописных повестей, относящихся к

первой половине XVIII века. Они строятся примерно по одному шаблону. Сюжетом всегда является жизнь молодого русского дворянина в чужих краях, где у него случаются приключения более или менее романтического и сентиментального свойства. Стиль порой склоняется к ритмическому параллелизму и персонажи нередко изъясняются плохонькими стишками. Так, вместе с тогдашними любовными стихами, в русскую цивилизацию вторглась западная концепция галантной сентиментальной любви.

Особняком от главной линии стоит сохранившийся фрагмент того, что современные издатели назвали «романом в стихах» – т. е. в рифмованных, но лишенных метра плохоньких виршах. Датировать его невозможно (исключая рифмовки, нет ничего, что указывало бы на более поздние года, чем 1670–1680), и в своем роде он остается единственным. Написан этот отрывок на разговорном языке с постоянными повторами и до некоторой степени приближается к народной поэзии. Рассказчик – женщина, и рассказ ведется от первого лица. Это рассказ о ее отношениях с любовником и нелюбимым мужем в унылой и заурядной обстановке каждодневной жизни. Некоторые места написаны с откровенным и грубым, но совершенно не циничным реализмом. Здесь ощущается неподслащенная прямота и трагизм, которые заставляют вспомнить реалистов XIX века, вроде Писемского или Мопассана.

Вскоре после смерти Петра великорусская литература стала, наконец, современной и западной. Но эта новая, воспитанная на французских образцах литература сделалась достоянием высших классов и народ остался от нее в стороне. Конец XVIII века породил народную литературу, которая отличалась и от литературы высших клас-

сов. и от устной народной поэзии. Она создавалась для среднего и низшего слоя городского населения и являлась прямой продолжательницей литературы эпохи Петра.

Когда в середине XVIII века книгопечатание стало доступным и всеобщим средством выражения, начали печатать многочисленные книги и гравюры с надписями для народа. Печатание литературы для народа продолжалось и в девятнадцатом, и в двадцатом веке, но по-настоящему интересен период второй половины восемнадцатого. Множество, пожалуй, большинство печатавшихся для народа книг были назидательного содержания – в основном, жития святых. Но они мало интересны, будучи более или менее модернизированным и вульгаризованным повторением старых историй из *Пролога* или *Четьи-миней*. Интересны светские повести. *Еруслан*, *Бова*, *Аполлоний Тирский* и несколько переводных романов конца XVII в. были впервые напечатаны вскоре после 1750 г. и все время перепечатывались. Из оригинальных произведений, которые можно отнести ко второй половине XVIII в., всего интереснее история знаменитого разбойника, а потом сыщика Ваньки Каина. Рассказ ведется от первого лица. Это оригинальный образчик русского плутовского романа. Стиль его – смесь рифмованных стишков, жестоких шуток, грубых каламбуров, циничных парафраз и намеков. *Ванька Каин* пользовался невероятной популярностью: в последнюю треть XVIII в. его издали пятнадцать раз.

Кроме народных повестей, интересным жанром этой плебейской литературы являются дешевые «лубочные картинки» или «лубки», печатавшиеся для народа в XVIII и в начале XIX века. По стилю они явно близки к крикам зазывал на уличных представлениях, составлявших важную часть

русской городской жизни тех времен, тесно связанных с русским народным театром. Как и гравюры, которые они поясняют, надписи пользуются грубой и примитивной техникой рифмованных стишков без всякого размера. Они написаны на всевозможные темы. Источником является обычно какая-нибудь книга конца XVII или начала XVIII в. Особенно часто встречаются сказочные и романтические сюжеты. Со временем цензура стала наблюдать за этой отраслью печатной продукции, но до нас дошли интересные сатирические и политические лубки более раннего периода. Наиболее из них интересен знаменитый лубок *Как мыши кота хоронили*. Хотя сатирический его смысл выветрился со временем, и он оставался популярным просто как смешная картинка, в основе своей это свирепая сатира на смерть Петра Великого. Он отражает чувства старообрядцев и других врагов великого тирана – ликование угнетенных мучениц-мышей по поводу кончины их преследователя.

Глава III

ЭПОХА КЛАССИЦИЗМА

1. КАНТЕМИР И ТРЕДИАКОВСКИЙ

Новая русская литература начинается с создания постоянной традиции светской художественной литературы во второй половине XVIII века. Отправной точкой всего дальнейшего литературного развития является усвоение правил французского классицизма четырьмя людьми, родившимися при Петре, и их более или менее успешные старания перенести эти правила и нормы на русскую литературную почву, создавая соответствующие им оригинальные произведения. Эти четыре человека – Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков.

Князь Антиох Кантемир (1709–1744) был сыном Дмитрия Кантемира, молдавского господаря, низложенного турками за то, что в войну 1711 года он был на стороне русских. Он уехал в Россию, где ему были дарованы большие имения, и стал одним из богатейших русских дворян. Это был человек большой культуры, автор многих книг, написанных по-латыни, в том числе истории турок, которая более ста лет оставалась лучшей из имеющихся по этому вопросу. Антиох Кантемир получил блестящее образование и в возрасте 22 лет был, вероятно, одним из культурнейших людей

России. Во время политического кризиса 1730 года он был одним из предводителей антиолигархической партии и вместе с Феофаном Прокоповичем и историком Татищевым убедил Анну Иоанновну отменить «кондиции» (условия) верховников, которые она перед тем приняла. В том же году Кантемир был назначен послом в Лондон. В 1736 г. он был переведен в Париж, где и оставался русским послом до самой своей смерти в 1744 г. Живя в Париже, он поддерживал близкие отношения со многими выдающимися французскими литераторами, в том числе с Фонтенелем и Монтескье.

Его литературное творчество – это сатиры, написанные между 1729 и 1739 годами. Они оставались в рукописи еще долгое время после его смерти, и когда наконец были напечатаны (1762), то было уже слишком поздно: они уже не могли оказать никакого влияния на развитие русской литературы, потому что силлабический стих, которым они были написаны, да и самый их язык безнадежно устарели из-за новых норм, установленных Ломоносовым. Стиль Кантемира скорее латинский, чем французский. Несмотря на наличие рифмы, его стих очень напоминает гекзаметры Горация. Язык его – колоритный и разговорный, гораздо менее книжный и славянизированный, чем тот, который благодаря Ломоносову восторжествовал. В изображении жизни он по-настоящему силен, и хотя примыкает к главному направлению классической традиции, его персонажи – живые люди, выхваченные из глубины тогдашнего русского быта. Кантемир с полным правом может рассматриваться как первый сознательный и художественно чувствующий реалист в русской литературе. Острие его сатиры направлено против врагов просвещения, против наследников Петра, ему изменивших, против старых мос-

ковских предрассудков и против фатоватой пустоты полуобразованных европеизированных молодых дворян.

Совсем иной была карьера и творчество Василия Кирилловича Тредиаковского (1703–1768). Он был сыном бедного астраханского священника. Рассказывают, что Петр Великий, проезжая через Астрахань, увидел маленького Тредиаковского и, погладив по голове, назвал его «вечным тружеником» – пророчество, которое определило всю его жизнь.

Тредиаковский был первым не-дворянином, получившим образование за границей, притом у самого источника европейской культуры – в Париже. Он в совершенстве изучил французский язык и даже научился писать на нем *poesies fugitives* (легкие стихи), которые были не ниже принятого тогда уровня. По возвращении в Россию в 1730 г. он был назначен секретарем в Академию. Одной из его обязанностей на этом посту было сочинение похвальных од и панегириков на разные случаи и торжественных речей на русском и латинском языках.

Существуют бесчисленные анекдоты о том, как он не умел сохранить своего достоинства в отношениях с надменными дворянами того времени, которые видели в профессиональном поэте и ораторе нечто вроде домашнего слуги самого низшего класса. Его прозаические переводы необыкновенно неуклюжи. Стихи лишены поэтических достоинств и стали совершенно нечитабельными задолго до его смерти. Главный труд его – перевод в гекзаметрах фенелонова «Телемаха» (1766) – стал, едва появившись, олицетворением всего педантичного и уродливого. В историю Тредиаковский вошел, как презираемая и смешная фигура.

Неутомимое трудолюбие «вечного труженика» внушает некоторое почтение. Но право Тредиаковского на признание его выдающейся фигурой в истории русской литературы заключается в его трудах по теории поэзии и стихосложения. Его *Мнение о начале поэзии и стихов вообще* (1752) есть первое в России изложение классической теории подражания. Еще важнее его труды по русскому стихосложению. Несмотря на то, что легенда – якобы он первый ввел в русский стих правильную стопу – оказалась основанной на неточной информации, его теоретические взгляды не только замечательны для своего времени, но интересны и сегодня.

2. ЛОМОНОСОВ

Кантемир и Тредиаковский были предшественниками. Истинным основателем новой русской литературы и новой русской культуры был великий человек, более крупный, чем каждый из них, – Михайло Васильевич Ломоносов. Родился он между 1708 и 1715 гг. (о точной дате его рождения существуют противоречивые версии) и был сыном холмогорского «крестьянина» (Холмогоры находятся к югу от Архангельска), который был не хлебопашцем, а рыбаком. Большую часть своего детства Михайло провел с отцом на его лодке в Белом море и Ледовитом океане, где они рыбачили и порой доходили до Мурманска и Новой Земли.

Мальчик рано научился славянской грамоте, отец не поощрял неудержимую тягу сына к новым и новым знаниям, но зимой 1730–1731 гг. сын покинул отчий дом и добрался до Москвы, где поступил учиться в Славяно-греко-латинскую академию. Материальной поддержки от отца он не

получал, но стоял на своем, побуждаемый беспредельной страстью к учению. В 1736 г. он в числе двенадцати студентов был послан в Германию для завершения образования. Он отправился в Марбург, где изучал философию, физику и химию у знаменитого Христиана Вольфа, а затем в Фрайбург, в Саксонии, где изучал горное дело. Из Германии он и послал в Санкт-Петербургскую Академию *Оду на взятие Хотина* (1739), первое русское стихотворение, написанное по законам того, что стало нашим классическим стихосложением. В 1741 г. Ломоносов возвратился в Россию, в Петербург, где был назначен адъюнктом Академии наук по физическим наукам. Связь его с Академией, фактическим главой которой он стал в 1758 г., продолжалась до его смерти. С самого начала Ломоносов проявил необычайную работоспособность, огромный интерес к делу и невероятные познания. Он работал одновременно в самых разных и не связанных друг с другом областях. Химия, физика, математика, горное дело, мозаики, грамматика, риторика, поэзия и история были в числе главных его занятий, и в каждой из этих областей, исключая историю и мозаику, он создал труды непреходящей ценности. В то же время он работал над реорганизацией Академии и активно боролся с «немецкой партией», которая преследовала цель превратить русскую Академию в уютное пристанище для безработных немецких грамотеев. Истощенный своими бесчисленными обязанностями, бесконечной борьбой с немцами и не сочувствующими ему министрами, Ломоносов стал пить и в последние годы жизни казался тенью самого себя. Он умер в 1765 г.

У Ломоносова было две страсти: патриотизм и любовь к науке. Единственной его мечтой было создать русскую науку и русскую литера-

туру, которые могли бы достойно соперничать с западными.

Прямой, бескомпромиссный характер и непоколебимое чувство собственного достоинства снискали ему всеобщее уважение в эпоху, когда уважались только высокое происхождение и власть. Даже самые надменные из елизаветинских придворных инстинктивно чувствовали его превосходство и понимали, что задирать его не следует. Враждебность к академическим немцам и патриотизм никогда не мешали ему признавать достижения немецких ученых. Когда физик Рихман погиб, проводя опыты с электричеством, Ломоносов использовал все свое влияние, чтобы спасти от бедности вдову и детей этого мученика науки. Письмо, которое он написал по этому поводу министру Шувалову, – одно из благороднейших выражений его веры в благородство науки. Ломоносов был ученый по призванию. Его открытия в физике и химии очень важны, и сегодня он считается предшественником современных методов физической химии. Но огромное разнообразие занятий помешало ему совершить все, на что он был способен. В то время только самые передовые умы, такие, как великий математик Эйлер, были в состоянии понять его научный гений во всем объеме. Для большинства современников он был прежде всего поэт и оратор. С тех пор положение переменилось, и в конце XIX века стало принято восхвалять ученого в ущерб поэту. Никто сейчас не усомнится, что это был великий ученый, но в истории литературы нас занимает литератор и поэт более, чем физик. И мы в состоянии оценить его справедливее, чем это сделал XIX век.

В литературе Ломоносов был прежде всего законодателем. Он установил нормы литературного языка и ввел новую систему стихосложения,

которая, несмотря на многочисленные революционные попытки ее ниспровергнуть, по-прежнему управляет большей частью русской поэзии. Церковно-славянский перестал быть языком светской литературы еще до Ломоносова, но русский литературный язык по-прежнему находился в состоянии неупорядоченного хаоса. Он свободно черпал из запасов старшего языка, ибо, чтобы стать литературным, не мог обойтись без его богатого абстрактного и интеллектуального словаря и сложного синтаксиса, который церковно-славянский взял у греческого. Но слияние русского и славянского элемента было неполным и неустановившимся. Задачей Ломоносова стало найти *modus vivendi* (условия существования) для обоих и придать новому литературному языку окончательную форму.

Лингвистическая реформа Ломоносова заключается в его практике поэта и прозаика и в его законодательных сочинениях, включающих *Риторику*, *Российскую грамматику* и замечательную статью *Предисловие о пользе книг церковных в российском языке*. Невозможно дать точное представление об этой реформе, не входя в подробности, которые будут неуместны в истории литературы, предназначенной для нерусского читателя. Достаточно будет сказать, что Ломоносов взял все лучшее из огромного лексического и грамматического богатства церковно-славянского, в известной мере повторив то, что сделали с западными языками ученые-гуманисты, обогатившие французский, итальянский и английский языки, вливая в них латинскую кровь. Ломоносовское решение этой задачи впоследствии подверглось изменениям, но основное осталось, и русский язык Ломоносова значительно ближе к нашему, чем к языку его ближайших предшественников. Важной чертой его

языкового законодательства является его учение – характерное для классицизма – о трех стилях поэтического языка: высоком, среднем и низком. Отличались они между собой главным образом по количеству славянизмов. Когда для одного и того же понятия существуют два слова – славянское и русское, – то для высокого стиля следует предпочесть славянское, в то время как для низкого следует употреблять только разговорные выражения.

Язык Ломоносова, без сомнения, устарел. Прежде всего это произошло в результате развития языка разговорного: нередко именно самые смелые ломоносовские народные речения и кажутся нам наиболее устаревшими. Славянские дубликаты русских слов тоже постепенно были отброшены, хотя в поэзии они надолго пережили падение классицизма. Но более всего устарел ломоносовский синтаксис. К тому же из-за того, что Ломоносов, как и Кантемир, иногда применяет свободу в расположении слов, которая впоследствии была отменена, его синтаксис носит следы чрезмерного влияния латинских и немецких конструкций. Отсюда его приверженность к чрезмерно длинным периодам и характерная манера – кончать предложение глаголом. Тем не менее значение его как законодателя и фактического *основателя* нового русского литературного языка не может быть переоценено.

Метрическая реформа Ломоносова заключается во введении вместо старого силлабического стихосложения системы, основанной на равносложной акцентированной стопе.

Эта система в значительной мере есть усвоение просодии, введенной в немецкий язык Опицом и усовершенствованной Флемингом, Грифиусом и непосредственным образцом Ломоносова – Гюнтером. Как просодист Ломоносов ниже Тре-

диаковского и Сумарокова, он не создал хорошей теории, чтобы оправдать свои реформы. Но сила его собственного примера, его собственная поэтическая практика увлекла всех. Его «мощная строка» установила такой уровень стиха, который был лучше любой теории, и его догматические правила стали законом для русской поэзии.

Во второй половине XIX века стало модно принижать ломоносовскую поэзию и даже отказывать ему в титуле поэта. Но XVIII век считал его великим поэтом, не только «русским Малербом», но и «русским Пиндаром», – и мы теперь недалеки от возвращения к такому взгляду. Как и положено классицисту, он четко разделял роды поэзии, и стиль его дидактических посланий отличается от стиля од. В *Посланиях* он пользуется чистейшим русским языком, и хотя подчиняется тогдашней моде на парафразу, передает свою мысль с почти научной точностью. Знаменитое послание *О пользе стекла*, над которым в XIX веке смеялись из-за прозаической темы, могло бы стать главой из учебника, настолько точен его язык. Но главные поэтические произведения Ломоносова – его оды, духовные и торжественные. Они не являются выражением индивидуального опыта; тут звучит идеальное выражение чувств и стремлений нации или, во всяком случае, ее интеллектуальной элиты. Торжественные оды восхваляют Петра Великого, русского «культурного героя», и его дочь Елизавету – за то, что она продолжает дело отца, которым пренебрегли его первые наследники. Они славят русские войска и величие империи, но превыше всего славят науку – и как познание, и как практическое применение. Они призывают землю Российскую рождать «собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов», дабы она могла затмить своих западных учителей. Но своего апогея как поэт Ло-

моносов достигает в духовных одах. Они воодушевлены рационалистической концепцией Бога-законодателя, проявляющего себя в великих и неизменных законах природы. Оба *Размышления о Божием величестве* – прекраснейшие образцы ломоносовской философской поэзии и той мощи, с которой он широкими мазками набрасывает торжественные и величественные картины природы. Но самый лучший образчик его красноречия, его «мощной строки» и его «странно счастливого» поэтического языка – замечательная *Ода, выбранная из Иова*. И особенно те главы, где ревнивый Бог Ветхого Завета со всей силой убедительности превращается в лейбницианского Законодателя вселенной.

3. ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ И ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ ПОСЛЕ ЛОМОНОСОВА

Если Ломоносов был отцом новой русской цивилизации, то отцом профессионализма в русской литературе был Александр Петрович Сумароков (1717–1777). Он родился в Москве, в хорошей дворянской московской семье, воспитывался в Петербургском кадетском корпусе, где приобрел совершенное знание французского языка и близкое знакомство с французским классическим образованием. Сумароков не был ни аристократическим дилетантом, как Кантемир, ни ученым профессором, как Тредиаковский и Ломоносов: он был первый в России джентльмен, дворянин, избравший своей профессией литературу. Он писал много, писал регулярно, особенно в тех жанрах, которыми пренебрег Ломоносов. Самыми важными его произведениями являются пьесы, но и в недраматическом роде он сделал много интересного. Его басни – первый опыт в том жанре, кото-

рому было суждено особенно процвести в России. Его сатиры, в которых он иногда имитирует приемы народной поэзии – хлесткие и остроумные нападки на архиврагов своего класса – государственных чиновников и судейских. Но из всего, им написанного, внимание читателя поэзии могут еще и теперь привлечь его песни. Они замечательны поистине поразительными метрическими изобретениями (которым даже и подражать никто из его последователей не сумел) и настоящим мелодическим даром. По темам же они полностью находятся в пределах традиционной классической любовной поэзии.

Сумароков был также первопроходцем в журнализме (он издавал журнал *Трудолюбивая пчела*, 1759) и в литературной критике. Критика его, как правило, придирчива и поверхностна, но она много сделала для того, чтобы привить русской публике каноны классицистического вкуса. Он был преданным последователем Вольтера и гордился, что обменялся с ним несколькими письмами. На авторитет Вольтера опирался он и тогда, когда стал сражаться против безобразного вкуса к сентиментальному, который к концу его жизни стал проникать в Россию в форме английской сентиментальной драмы. Тщеславный и застенчивый Сумароков был о себе чрезвычайно высокого мнения и считал себя русским Расином и Вольтером в одном лице. В отношениях с людьми он был раздражителен, обидчив и нередко мелочен. Но его раздражительность и обидчивость имела для писательской профессии почти такое же значение, как спокойное достоинство Ломоносова: на нее перестали смотреть свысока, и она окончательно заняла свое место в обществе.

Ломоносов и Сумароков установили царство классицизма с непререкаемым авторитетом «един-

ственного Буало» и его наследника на критическом престоле – Вольтера. Разумеется, поэзия стала главным полем сражения литературных амбиций. Это поле было строго разделено на неизменяемые участки (жанры), каждый из которых имел свои предуказанные формы, свой стиль и свой метр. Поэты могли писать в нескольких жанрах или даже в каждом из них, но не могли их смешивать. Жанры были неравнозначны по важности и достоинству и делились на высокие, средние и низкие. Высокими были трагедия, эпос и торжественная ода. Ниже находилась горацианская ода, песня, сатира, сказка в стихах (канонизированная Лафонтеном), басня и фарс, бурлеск. Эпос считался самой высокой формой поэзии, и литература не могла претендовать на самостоятельное значение, пока не произвела на свет национального эпоса. Ломоносов попробовал создать эпическую поэму о Петре Великом, но оставил ее, едва начавши. Михаил Херасков (1733–1807), дворянин молдавского происхождения, пиетист и франкмасон, в течение многих лет куратор Московского университета и один из самых просвещенных и уважаемых людей XVIII столетия, возобновил попытки создания национального эпоса. Он написал две огромных повествовательных поэмы – *Россиада* (1779) и *Владимир Возрожденный* (1785). Первая рассказывала о взятии Казани Иваном Грозным; вторая – о введении христианства Владимиром Святым. Образцом для их стиля послужила вольтеровская *Генриада*. *Россиада* вдохновлена патриотическим культом героя. Во *Владимире* мистические тенденции и пиетизм автора выходят на первый план. Обе поэмы, особенно *Россиада*, были очень популярны, и в течение некоторого времени Хераскова считали «русским Гомером». Он был одним из первых поэтов XVIII века, которого отверг девятнадцатый,

но читатели Аксакова не забудут, с каким энтузиазмом он, еще мальчик, в конце 90-х годов декламировал пассажи из Хераскова.

В елизаветинской и екатерининской России ода была важным институтом. Двор постоянно требовал од, и писание од приносило больше реальных и ощутимых результатов в форме пенсий и почестей, чем любой другой род писательской деятельности. Естественно, средний уровень одописания был низок. За исключением одного Державина, все одописцы времен Екатерины были более или менее неоригинальными подражателями Ломоносова. Самым знаменитым из них был Василий Петров (1733–1801), вознесшийся из очень скромного положения до высоких административных постов единственно благодаря успеху своих од при дворе. Петров много лет прожил в Англии и был поклонником и переводчиком Попа. Приятный и более совершенный поэт – шурин Державина Василий Капнист (1757–1823), украинский дворянин и автор знаменитой сатирической комедии, о которой мы еще будем говорить. Он был самым изысканным и элегантным поэтом своего времени, и особенно ему удавалась горацианская ода, «средний» род поэзии, стоящий на полдороге между настоящей одой и откровенно фривольной песней.

Из повествовательных жанров, кроме эпического, два самых популярных – басня и сказка в стихах – имели своим родоначальником милый гений Лафонтена. Басня после Сумарокова была блистательно представлена Иваном Ивановичем Хемницером (1744–1784), близким другом Державина, первым русским баснописцем, в баснях которого прозвучала оригинальная нота. В этих баснях есть нечто большее, чем предвкушение Крылова. Они написаны великолепным, крепким, народным язы-

ком. Некоторые относятся к тем немногим стихам XVIII века, которые так и остались навсегда популярными. Самая известная, *Метафизик* – забавная сатира на молодого ученого, только что выпущенного из Академии; он упал в яму и, когда отец хочет его вытащить с помощью веревки, он отказывается воспользоваться веревкой, пока не выяснит ее метафизических свойств. После чего благоразумный отец теряет терпение и оставляет сына философствовать в яме.

Другой лафонтеновский жанр представлен Ипполитом Богдановичем (1743–1803), как и Капнист, украинским дворянином. В 1782 году он поразил всю читающую публику своей поэмой *Душенька*. Это стихотворное переложение лафонтеновского романа *Любовь Психеи и Купидона*. Полвека *Душенька* считалась изысканным шедевром легкой поэзии.

Самый низкий разряд поэзии – ироикомические поэмы и фарсы. Ироикомическая поэма процветала в руках Василия Майкова (1728–1778), чей *Елисей, или Раздраженный Вакх* (1769) был любимым комическим чтением двух поколений российских читателей. Он полон грубого, но мужественного реализма и, после басен Хемницера, является лучшим образчиком не подслащенного разговорного языка того времени. «Бурлеск» породил несколько перелицовок *Энеиды*, одна из которых имеет особый интерес и историческую важность. Это малороссийская *Энеида* Котляревского (1798) – начало новой украинской литературы.

4. ДЕРЖАВИН

Над всеми этими почтенными и посредственными писателями и поэтами возвышается величайший поэт столетия и один из величайших и

оригинальнейших русских поэтов – Гаврила Романович Державин. Он родился в 1743 г. в семье мелкопоместных казанских дворян и получил образование в городской гимназии. Там он выучил немецкий язык, но не французский и не латынь. После школы Державин отправился в Петербург, где стал проходить военную службу; он был гвардии солдатом. Покровителей у него не было, поэтому ему пришлось долго дослуживаться до офицерского чина. В 1773 г., когда началось Пугачевское восстание, Державин был в отпуске, в Казани; там он привлек внимание власть имущих, написав для казанского дворянства речь с выражением преданности императрице. Он стал адъютантом генерала Бибикова и после подавления восстания получил повышение и имение в только что присоединенной Белоруссии.

В 1777 г. он вернулся в Петербург и поступил на гражданскую службу в одном из государственных учреждений. Только тогда он начал всерьез заниматься поэтической деятельностью. К 1780 г. у Державина уже сложилась твердая поэтическая репутация. К 1782 г. репутация превратилась в громкую славу, когда одна за другой появились *Фелица*, полуюмористическая ода Екатерине, и знаменитая ода *Бог*. В *Фелице* Державин превознес добродетели императрицы и сатирически изобразил пороки ее главных придворных. Ода принесла ему особенное благоволение Екатерины. Когда, вскоре после ее публикации, Державин поссорился со своим начальником и был вынужден оставить службу, он немедленно получил более высокий пост и был назначен олонецким губернатором. Но и там он поссорился с помощником губернатора, а когда был переведен губернатором в Тамбов, поссорился снова. В 1792 г. он был назначен секретарем императрицы для приема

челобитных, но и с ней не ужился, и когда после ее смерти Павел захотел использовать поэта в качестве секретаря, то тоже выяснил, что поладить с ним трудно. Последнюю попытку использовать великого поэта в своем аппарате сделал Александр I в 1802 г. – он назначил его министром юстиции. Но либеральный дух, царивший среди сподвижников молодого императора, был старому поэту не по нутру, ибо был он откровенным реакционером, и через год этот эксперимент закончился. В 1803 г. Державин оставил службу и, чтобы спокойно наслаждаться жизнью, поселился в своем недавно приобретенном имении Званка в Новгородской губернии. Его широкое, эпикурейское, философически-спокойное житье в Званке с большим воодушевлением описано в одной из самых прелестных поэм его старости – *Евгению, жизнь званская* (1807). Лирический гений Державина почти не выдыхался с годами, и умер он в 1816 году с пером в руке: последние его строки, блистательные начальные стихи *Оды на тленность* только что были записаны на грифельной доске.

Творчество Державина – почти исключительно лирика. Трагедии, которые он писал в последние годы, не имеют значения. Проза важнее. Его *Рассуждение о лирической поэзии* – замечательный пример не слишком информированной, но вдохновенной критики. Комментарий, написанный им к собственным стихам, полон прелестных, странных и много проясняющих подробностей. *Мемуары* очень убедительно рисуют его нелегкий и упрямый нрав. Проза его, стремительная и нервная, совершенно свободна от педантических завитушек германо-латинской риторики и, вместе с суворовской, представляет самую индивидуальную и мужественную прозу столетия.

В лирической поэзии Державин велик. Даже просто по силе воображения он один из немногих величайших русских поэтов. Дух его поэзии классический, но это классицизм варвара. Его философия – веселое и жадное эпикурейство, не отрицающее Бога, но относящееся к нему с бескорыстным восхищением. Он принимает смерть и уничтожение с мужественной благодарностью за радости быстротечной жизни. Он забавно соединяет высокоморальное чувство справедливости и долга с твердым и сознательным решением наслаждаться всей полнотой жизни. Он любил высокое во всех его формах: метафизическое величие деистического Бога, физическое величие водопада, политическое величие империи, ее строителей и воинов. Гоголь был прав, когда назвал Державина «поэтом величия». Но хотя все эти черты присущи классицизму, Державин был варвар, не только в своей любви к материальным наслаждениям, но и в своем использовании языка. «Гений его, – сказал Пушкин, – мыслил по-татарски и по недостатку времени не знал русской грамматики». Его стиль – это постоянное насилие над русским языком, непрестанная, сильнейшая, индивидуалистическая, мужественная, но часто и жестокая его деформация. Как и его великий современник Суворов, Державин не боялся потерь, когда дело шло о победе. Величайшие его оды (и *Водопад* в том числе) часто состоят из отдельных головокружительных пиков поэзии, вздымающихся над хаотической пустыней корявых общих мест. Поэтическая сфера Державина очень широка. Он писал похвальные и духовные оды, анакреонтические и горацианские стихотворения, дифирамбы и кантаты, а в позднейшие годы даже баллады. Он был смелым новатором, но новации его не противоречили духу классицизма. В своем парафразе

горациевского *Exegi Monumentum* он обосновывает свое право на бессмертие тем, что создал новый жанр: шутливую похвальную оду. Дерзкая смесь высокого с реальным и комическим – характерная черта самых популярных державинских од, и именно эта новизна ударила по сердцам его современников с такой неведомою силой. Но помимо своих новаций Державин – величайший русский поэт самого ортодоксально-классического стиля, он красноречивейший певец великих и незапамятно древних общих мест поэзии и всечеловеческого опыта. Величайшие из его моралистических од: *На смерть князя Мещерского* – никогда горацианская философия *carpe diem* (пользуйся сегодняшним днем) не была высказана с таким библейским величием; короткий и сильный парафраз 81-го псалма – против плохих царей, после французской революции навлекший на поэта большое неудовольствие (он мог ответить на обвинения только словами «Царь Давид не был якобинцем, и потому мои стихи никому не могут быть неприятны»); и *Вельможа*, сильнейшая обвинительная речь против самых выдающихся фаворитов XVIII века, где язвительный сарказм идет рука об руку со строжайшей нравственной серьезностью.

Но в чем Державин неподражаем – это в умении передать впечатления от света и цвета. Он видел мир как гору драгоценных камней, металлов и пламени. Величайшие его достижения, в этом смысле, начало *Водопада*, где он одновременно достиг и вершины своей ритмической мощи: поразительный *Павлин* (так своенравно испорченный под конец плоской моральной сентенцией) и стансы *На возвращение графа Зубова из Персии* (которые, кстати сказать, служат ярким примером державинской независимости и духа противоречия: стихи были написаны в 1797 году, сразу после

восшествия на престол Павла I, который Зубова особенно ненавидел, и были обращены к брату последнего фаворита покойной императрицы). Именно в таких стихах и пассажах гений Державина достигает высот. Очень трудно это передать на другом языке, поскольку именно на необычайном характере слов, синтаксиса и прежде всего метрического разделения зиждется производимый ими эффект. Его сверкающие зрительные вспышки и риторические извержения и делают Державина поэтом «пурпурных пятен» *par excellence.*

Очень своеобразный раздел державинского поэтического творчества представляют анакреонтические стихи последних лет (впервые собранные в 1804 году). В них он дает волю своему варварскому эпикурейству и страстному жизнелюбию. Из всех русских поэтов только у одного Державина в его цветущей старости звучала эта нота радостной, здоровой и крепкой чувственности. Стихи выражают не только сексуальную чувственность, но и огромную любовь к жизни во всех ее формах. Такова уже упомянутая *Жизнь званская*; гастрономически-моралистическое *Приглашение на обед* и строки Дмитриеву о цыганах (Державин, первый из длинной череды русских писателей – Пушкин, Григорьев, Толстой, Лесков, Блок – отдал должное увлечению цыганской музыкой и пляской). Но среди поздних анакреонтических стихов есть стихи необычайной мелодичности и нежности, в которых (как сам Державин говорит в своих комментариях) он избегал «буквы „р", чтобы доказать медоточивость русского языка».

Поэзия Державина – целый мир поразительных богатств; единственный ее недостаток в том, что великий поэт не был ни примером, ни учителем мастерства. Он не сделал ничего для поднятия уровня литературного вкуса или для улучше-

ния литературного языка; что же касается его поэтическких взлетов, то было совершенно ясно, что сопровождать его в эти головокружительные высоты невозможно.

5. ДРАМА

Настоящая история русской драматургии и русского театра начинается в царствование Елизаветы.

Первой настоящей пьесой, написанной по французским образцам, была трагедия Сумарокова *Хорев*, разыгранная перед императрицей в 1747 г. молодежью из Пажеского корпуса.

Первая постоянная актерская труппа была основана через несколько лет в Ярославле (в верховьях Волги) местным купцом Федором Волковым (1729–1763). Елизавета, страстная любительница театра, прослышала про ярославских актеров и вызвала их в Петербург. В 1752 г. они выступили перед ней к полному ее удовольствию. Сумароков тоже был в восхищении от Волкова; от их союза родился первый постоянный театр в России (1756). Сумароков стал его первым директором, а Волков – ведущим актером. Как нередко случалось в России и в последующие годы, актеры восемнадцатого века были выше его драматургов. Величайшее имя в истории русского классического театра – Дмитриевский, актер-трагик (1734–1821), изначально принадлежавший к волковской труппе. Он усвоил французскую высокую манеру трагической игры и возглавил список великих русских актеров.

Классический театр очень быстро стал популярен. Образованные, полуобразованные и даже вовсе необразованные классы были околдованы игрой классических актеров в классических

трагедиях и комедиях. Нет сомнения, что репутацию Сумарокову создала хорошая игра артистов, поскольку литературная ценность его пьес невелика. Его трагедии делают классический метод просто смешным; их александрийский стих груб и неотесан, персонажи – марионетки. Его комедии – адаптация французских пьес с редкими проблесками русских черт. Диалоги – напыщенная проза, которой никогда в жизни никто не говорил и от которой за версту разит переводом.

После Сумарокова трагедия развивалась медленно, некоторый прогресс сказался лишь в большей легкости и изяществе александрийских стихов. Главным драматургом екатерининской эпохи стал зять Сумарокова Яков Княжнин (1742–1791), подражатель Вольтера. Некоторые из наиболее интересных его трагедий (например, *Вадим Новгородский*, 1789) дышат почти революционным свободомыслием.

Комедия была гораздо живее и после Сумарокова крупными шагами пошла к овладению русским материалом.

Самым замечательным комедиографом того времени был Денис Иванович Фонвизин.

Он родился в 1744 г. в Москве, в дворянской семье, получил хорошее образование в Московском университете и очень рано начал писать и переводить. Закончив курс, он поступил на государственную службу, стал секретарем графа Панина, одного из крупнейших вельмож екатерининского царствования, и в 1766 г. написал первую из двух своих знаменитых комедий – *Бригадир*. Будучи человеком со средствами, вращаясь в лучшем обществе столицы, он всегда был более дилетантом, чем профессиональным писателем, хотя в литературных кругах вскоре стал выдающейся фигурой.

В 1777–1778 годах Фонвизин путешествовал за границей; целью путешествия был медицинский факультет в Монпелье. Свою поездку он описал в *Письмах из Франции*; это самая изящная проза той эпохи и одновременно – поразительный документ антифранцузского национализма, уживавшегося у русской элиты екатерининского времени с полнейшей зависимостью от французского литературного вкуса. В 1782 г. появилась вторая и лучшая комедия Фонвизина *Недоросль*, которая определила его место как самого выдающегося русского драматурга. Последние годы Фонвизина прошли в постоянных болезнях и заграничных путешествиях в поисках исцеления. Он умер в 1792 году.

Репутация Фонвизина почти полностью основывается на двух его пьесах, которые, несомненно, лучшие русские пьесы до Грибоедова. Обе они написаны прозой и отвечают канонам классической комедии. Но основным образцом для Фонвизина был не Мольер, а великий датский драматург Хольберг, которого он прочел по-немецки и с перевода пьес которого начал свою литературную деятельность. Обе пьесы – социальная сатира на вполне определенных людей. *Бригадир* – сатира на модную французскую полуобразованность «петиметров». Она полна неподдельной веселости, и хотя менее серьезна, чем *Недоросль*, построена лучше. Но *Недоросль*, хотя и несовершенен по построению, замечателен и справедливо считается фонвизинским шедевром. Как всегда в русских классических комедиях, тут есть пара добродетельных влюбленных, Милон и Софья, которые неинтересны и условны. Весь интерес сосредоточен на отрицательных персонажах: это семья Простаковых и их окружение. Острие сатиры направлено против тупого, эгоистичного и грубого вар-

варства необразованных помещиков. Эти персонажи великолепно обрисованы. Госпожа Простакова – деспотка и драчунья, у которой всего и есть одно человеческое чувство – любовь к шестнадцатилетнему сыну Митрофану, которого она зовет только «дитятком».

Материнские чувства ее – чисто животного и материального свойства: она хочет только, чтобы ее Митрофанушка ел сколько влезет, не простужался, не думал о долге и обязанностях и женился на богатой наследнице. За ней следует ее брат Скотинин, который признается, что больше любит свиней, нежели людей; ее глуповатый муж Простаков; мамка, обожающая своего питомца, который только и делает, что поносит ее, – и, наконец, сам герой, знаменитый Митрофан. Это олицетворение вульгарного и грубого эгоизма, без единой человеческой черты – даже его безумно любящая мать не получает от него никакого ответа на свое чувство.

Все эти характеры написаны мастерски и великолепно вводят в замечательную портретную галерею русской литературы. Диалоги отрицательных персонажей изумительны по жизненности и характерности. Но положительные герои, Милон и Софья, со своими положительными дядюшками – просто марионетки из назидательных сказок; все четверо – воплощенная добродетель и честь; все четверо выражаются напыщенным книжным языком, который не способствует нашему сочувствию к добродетели, когда мы слышим его рядом с блистательно реальными речами Простаковых. В искусстве создания характеров и комического диалога Фонвизин превосходит всех своих современников. Но и окружен он созвездием талантливых комедиографов. Количество хороших комедий, появившихся в последней трети XVIII века, доволь-

но велико. Они свежо и реалистически создают портретную галерею эпохи. Самым плодовитым комедиографом был Княжнин – его комедии лучше его же трагедий. Они написаны большей частью стихами, и хотя в создании характеров и диалога не могут соперничать с фонвизинскими, в смысле знания сцены бывают даже выше. Одна из лучших – *Несчастие от кареты* – сатира на крепостничество, может, и менее серьезная, но более смелая, чем у Фонвизина. Другой заметный автор – Михаил Матинский, происходивший из крепостных, чья комедия *Гостиный двор* (1787) – очень злая сатира на правительственных чиновников и их воровские маневры. Написана она прозой и частично на диалекте. Но самая знаменитая театральная сатира после фонвизинской – *Ябеда* Капниста (1798). В этой комедии нежный автор горацианских од проявил себя лютым сатириком. Жертвы его – судьи и судейские, которых он изображает как бессовестную шайку воров и мздоимцев-вымогателей. Там распевают песенку, ставшую впоследствии знаменитой. После буйного пира эту песенку затягивает прокурор, и к нему присоединяются судьи и приказные:

Бери, большой тут нет науки;
Бери, что только можно взять.
На что ж привешены нам руки,
Как не на то, чтоб брать?
Брать, брать, брать.

Пьеса написана довольно корявыми александрийскими стихами, и в ней часто грубо нарушаются правила и самый дух русского языка, но, безусловно, ее страстный сарказм производит сильное впечатление. Обе великие комедии XIX века – *Горе от ума* Грибоедова и гоголевский *Ревизор* –

многим обязаны грубой и примитивной комедии Капниста.

Менее серьезная и ни на что не претендующая комическая опера, имевшая огромный успех в конце XVIII века, все-таки тесно связана с комедией. Самый большой театральный успех за все столетие достался на долю комической оперы Александра Онисимовича Аблесимова (1742–1783) – *Мельник – колдун, обманщик и сват* (1799). Это очень живая и веселая пьеса с отличным, живым, народным диалогом и прелестными, настоящими народными песнями. Совершенно свободная от социальных и моральных забот, полная непринужденного и чисто русского веселья, пьеса Аблесимова принадлежит к серии литературных шедевров XVIII века.

6. ПРОЗА XVIII ВЕКА

Нормы новой литературной прозы были установлены Ломоносовым и действовали до появления Карамзина. Собственная проза Ломоносова сводилась к высоким родам – торжественному красноречию и риторической истории. Сумароков был первым, кто начал в своих периодических изданиях пользоваться более обычной прозой. Екатерининская эпоха стала свидетельницей большого распространения прозы, вместе с распространением европейских современных идей.

Сама Екатерина была писательницей. В ранние годы своего царствования она гордилась тем, что принадлежит к самым передовым умам Европы. Она постоянно переписывалась с Вольтером, Дидро и Гриммом и всячески старалась казаться просвещенной в глазах вождей европейской мысли. Ее наказ депутатам, собранным в 1767 г., основывался на идеях Монтескье и Беккарии. Он был

такой либеральный, что во Франции его запретила цензура, и французский его перевод смог появиться только в Нефшателе (Швейцария). Но довольно скоро, под влиянием Пугачевского восстания, Екатеринин либерализм стал выдыхаться. В конце своего царствования под влиянием французской революции она напрочь отказалась от всяких либеральных претензий и стала открытой реакционеркой. Как писательница она не лишена достоинств, но лучше всего она писала по-французски. Французские критики хвалят ее язык, менее правильный, чем у Фридриха II, но энергичный и личностный. В письмах к Гримму она демонстрирует свой интеллект с самой лучшей стороны и старается блеснуть умом и остроумием. Русские ее сочинения, учитывая ее немецкое происхождение, вполне пристойны. Но ни ее сатирические журналы, ни комедии, ни сказки, ни исторические хроники (неуклюже скопированные у Шекспира) не поднимаются над уровнем посредственности. Благодаря своей переписке с Гриммом и замечательным мемуарам, она занимает во французской литературе более высокое место, чем в русской.

Именно Екатерина начала издавать в 1769 г. сатирические журналы типа знаменитых английских *Спектейтора* и др. Журнализм такого рода вскоре расцвел в России и процветал лет пять (1769–1774), пока не сделался слишком независимым; тут сама же Екатерина положила ему конец. Но в движении тех лет принимало участие большинство тогдашних литераторов. Самым блестящим их представителем был Николай Иванович Новиков (1744–1816), один из замечательнейших людей своего поколения. Он издавал журналы *Трутень* (1769–1770) и *Живописец* (1772–1773) – оба, как и большинство других журналов, были в

основном творениями их издателя. Но вместо того чтобы, как делали другие журналисты и как того хотела Екатерина, заполнять свои журналы безобидными подшучиваниями над старомодными предрассудками, он превратил их в орудие серьезной социальной сатиры. И удары свои он наносил по самой сердцевине тогдашнего общества – по системе крепостного права. Ведя полемику с собственным журналом Екатерины, он осмеливался не соглашаться с ее мнением, что сатира должна подсмеиваться над слабостями, а не бичевать пороки.

Именно новиковские остроумные и серьезные нападки на крепостничество заставили Екатерину запретить все сатирические журналы. Тогда Новиков перенес свою деятельность в другую сферу. Он основал издательское дело, которое вел с высоким гражданским одушевлением, стремясь не к прибылям, а к распространению просвещения. С 1775 по 1789 гг. типография Новикова издала больше книг, чем было издано в России с начала книгопечатания. О нем можно сказать, что он сформировал русскую читающую публику. Примерно в это же время Новиков стал франкмасоном – и притом одним из самых выдающихся и уважаемых. Иногда в своих печатных выступлениях он выражал свои религиозные и моральные взгляды, и это его погубило. Он стал одной из первых жертв реакции Екатерины на французскую революцию. В 1791 г. его типография была закрыта, сам он арестован и посажен в Шлиссельбургскую крепость. Там он оставался до самого воцарения Павла I, который его освободил не столько из либерализма, сколько из стремления разрушить все, что сделала его мать. Новиков уже не вернулся к активной деятельности и последние годы жизни провел уединенно в своем имении, предаваясь мистической медитации. Как писатель он остался

в памяти потомства своими сатирическими журналами и несколькими рассказами. Наиболее интересен из них *Новгородских девушек святочный вечер* – улучшенная версия старой плутовской истории Фрола Скобеева.

В 1790 г. произошло недолгое возрождение сатирической журналистики, но, как и за двадцать лет перед тем, журналы стали проявлять самостоятельность тона, что и вызвало правительственное решение закрыть их совсем. Главную роль в их возрождении сыграл молодой Крылов, позднее ставший великим баснописцем. Даже в самых дерзких своих выступлениях журналы никогда не касались вопросов чистой политики. Но созыв по собственной инициативе Екатерины комиссии выборных депутатов в начале ее царствования (1767) и реакция на французскую революцию в конце дали толчок появлению чисто политической литературы.

Из писателей, связанных с первым периодом, самым замечательным был князь Михаил Щербатов (1733–1790). Это был аристократ и консерватор, один из первых просвещенных русских людей, осудивших Петра Великого за то, что он внес разложившуюся западную мораль в крепкие семейные устои старой Руси. Самый интересный его памфлет – *О повреждении нравов в России*, мрачный рассказ о дурном поведении императриц XVIII века и их фаворитов. Щербатов написал также историю России, которая в литературном отношении ниже других его сочинений: это просто плохо переваренные летописи.

Гораздо более интересным историком был Иван Болтин (1735–1792), который по праву может считаться отцом русской истории. Его *Примечания к истории древней и новой России Леклерка* (1788) – первое свидетельство появления в

России исторической критики и большое достижение критики ученой.

Второй важнейший политический толчок, пережитый в это царствование – французская революция – нашел свое отражение в знаменитой политической инвективе Александра Николаевича Радищева (1749–1802) *Путешествие из Петербурга в Москву*. Молодым человеком Радищев был послан для завершения образования в Лейпциг, где подпал под влияние самых крайних французских философов – Гельвеция, Рейналя и Руссо. По возвращении он спокойно служил на государственной службе и ничто не предсказывало его дальнейшую судьбу. В 1790 г. он завел частную типографию и напечатал там, не предъявляя в цензуру, свое знаменитое *Путешествие*. Стиль этой книги – настойчивая и однообразная риторика; ее русский язык необыкновенно неуклюж и тяжел. Содержание – яростные нападки на все существующие социальные и политические установления. Главный удар был направлен против крепостного права, но в книге выражались и антимонархические чувства, и материалистические взгляды. Книга была немедленно реквизирована, а ее автор арестован и сослан в Восточную Сибирь. Выпустил его только Павел в 1796 г., а в 1801 г. Александр I полностью его реабилитировал, и он был принят обратно на службу. Но в ссылке он стал подвержен припадкам меланхолии и в 1802 году покончил с собой. Радикальная интеллигенция считает его своим предтечей и мучеником. Искренность его книги подвергалась сомнению как первыми его защитниками, так и более поздними обвинителями. Судя по всему, он написал ее просто из литературного тщеславия и она не более чем риторическое упражнение на тему, подсказанную и разработанную Рейналем. Как бы то ни

было, книга лишена литературных достоинств. Но Радищев был и поэтом – и немалого таланта. Взгляды его были парадоксальны, он Тредиаковского предпочитал Ломоносову и пытался ввести в русское стихосложение греческие метры. Его короткое любовное стихотворение, написанное сапфическим размером, принадлежит к числу прелестнейших лирических стихов столетия, а его элегия (в двустишиях) *Восьмнадцатое столетие* сильна и поэтически, и выраженными в ней мыслями.

Восемнадцатый век оставил нам много интересных мемуаров. Первые по времени и, вероятно, по интересности судьбы – воспоминания княгини Натальи Долгорукой, урожденной графини Шереметевой (1714–1771). Она была невестой одного из олигархов семейства Долгоруких, когда переворот Анны Иоанновны (1730) восстановил самодержавие и отправил Долгоруких в ссылку. Несмотря на это, она вышла замуж за ссыльного и следовала за ним во всех его испытаниях. После его казни она стала монахиней и в старости написала историю своей жизни для детей и внуков. Главная ее прелесть, помимо нравственной высоты автора, в совершенной простоте и непритязательной искренности рассказа и в великолепном чистейшем русском языке, каким могла писать только дворянка, жившая до эпохи школьных учителей.

Из более поздних мемуаристов я уже говорил о Державине; воспоминания Болотова (1738–1833) и Данилова (1722–1790) – бесценные документы социальной истории нравов и притом интересное и приятное чтение.

Немалый литературный интерес порой представляют личные и даже официальные письма. Нелитературные люди, как правило, более не-

зависимы от грамматики и риторики, чем литераторы, и поэтому их русский язык энергичнее и характернее, чем язык профессионалов. Распространяться по этому поводу у нас нет возможности, но совершенно невозможно обойтись без упоминания фельдмаршала Суворова, одного из культурнейших и информированнейших людей эпохи. Он был очень внимателен к форме своей личной и официальной корреспонденции, в особенности к языку своих приказов. Эти последние бесспорно относятся к самым интересным явлениям того времени. Они явно рассчитаны на ошеломляющий эффект неожиданности. Стиль их – череда нервных, отрывистых фраз, которые производят впечатление ударов и вспышек. Официальные доклады Суворова нередко написаны в неожиданной и запоминающейся форме. Его писания так же отличаются от общепринятой классицистической прозы, как его тактика – от тактики Фридриха или Мальборо. В некотором смысле это был первый русский романтик, и в старости его настольной книгой был Оссиан в прекрасном русском переводе Кострова, с посвящением великому солдату.

7. КАРАМЗИН

Последние годы царствования Екатерины увидели начало литературного движения, связанного с именем Карамзина. Это не было революцией. Дух восемнадцатого столетия оставался живым еще долго, и новое движение в значительной мере утверждало этот дух. Реформа литературного языка, его самая поразительная и заметная черта, была прямым продолжением реформ Петра и Ломоносова с их европеизацией и секуляризацией. Но поскольку и сама Европа измени-

лась за истекшее время, то новая волна европеизации принесла с собой новые идеи и новые вкусы – чувствительность Ричардсона и Руссо и первые признаки мятежа против классицизма.

Главным вопросом, однако, был вопрос о языке. Целью Карамзина было сделать литературный русский язык менее похожим на старые церковные языки – славянский и латынь, и более похожим на французский, новый язык образованного общества и светской науки. Он заменил тяжелый германо-латинский синтаксис, введенный Ломоносовым, более изящным французским стилем. Выбрасывая славянские слова сотнями, Карамзин во множестве вводил галлицизмы – точные переводы с французского слов и понятий, связанных с новой чувствительностью или с достижениями науки. Реформа имела успех и была немедленно принята большинством писателей. Но ни в коем случае не следует думать, что она принесла языку одну только пользу. Она не приблизила литературный русский к разговорному, она просто один иностранный образец заменила другим. Она даже увеличила разрыв между письменным и разговорным языком, ибо фактически покончила с ломоносовским разделением на три стиля, слив их в один средний и на практике отбросив низкий.

Сомнительно, столь ли много язык выиграл, как предполагают, от исключения такого множества славянских синонимов: они добавляли колорит и разнообразие. Своей реформой Карамзин способствовал увеличению разрыва между образованными классами и народом, а также между новой и старой Россией. Реформа была антидемократической (и в этом она была истинным порождением XVIII века) и антинациональной (также и в этом, и даже более). Но что бы мы ни говорили, она победила и ускорила наступление эры клас-

сической поэзии. Высшее оправдание карамзинского языка в том, что он стал языком Пушкина.

Другим аспектом карамзинского движения было появление новой чувствительности. Оно было подготовлено медленным просачиванием сентиментальных романов и эмоциональным пиетизмом франкмасонов. Но культ чувства, покорность эмоциональным импульсам, концепция добродетели как проявления природной доброты человека – все это впервые стал открыто проповедовать Карамзин.

Николай Михайлович Карамзин родился в 1766 г. в Симбирске (на средней Волге), в семье провинциальных дворян. Он получил хорошее среднее образование в частной школе немца – профессора Московского университета. После школы он чуть было не стал беспутным, ищущим одних развлечений дворянчиком, но тут он встретил И. П. Тургенева, видного масона, который увел его со стези порока и познакомил с Новиковым. Эти масонские влияния сыграли главную роль в оформлении мировоззрения Карамзина. Их смутно-религиозные, сентиментальные, космополитические идеи вымостили путь к пониманию Руссо и Гердера. Карамзин начал писать для новиковских журналов. Первой его работой был перевод шекспировского *Юлия Цезаря* (1787). Перевел он также и *Времена года* Томсона. В 1789 г. Карамзин уехал за границу и провел там, странствуя по Германии, Швейцарии, Франции и Англии, около полутора лет. Вернувшись в Москву, он стал издавать ежемесячник *Московский журнал* (1791–1792), с которого и начинается новое движение. Большая часть помещенных в нем материалов принадлежала перу самого издателя.

Главным его произведением, там напечатанным, были *Письма русского путешественника*,

принятые публикой чуть ли не как откровение: ее взору явилась новая, просвещенная, космополитическая чувствительность и восхитительно новый стиль. Карамзин стал вождем и самой выдающейся литературной фигурой своего поколения.

В царствование Павла (1796–1801) усиливающиеся строгости цензуры заставили Карамзина замолчать. Но либеральное начало царствования Александра I побудило его вернуться к литературной деятельности. В 1802 г. он затеял новый ежемесячник *Вестник Европы*, в котором много места уделялось политике. Он судил о современных событиях с точки зрения сентиментализированной плутарховой «добродетели», осуждал Наполеона и прославлял Вашингтона и Туссен-Лувертюра. В 1804 году Карамзин перестал издавать свой журнал, оставил литературные труды и целиком посвятил себя историческим разысканиям.

Все литературные произведения Карамзина написаны между 1791 и 1804 гг. Сегодня их литературная ценность не кажется значительной. Он не был творцом, он был переводчиком, школьным учителем, импортером иностранных богатств. Помимо того, что он был самым культурным, он был и самым изящным писателем своего времени. Нежность стиля – вот что поражало его читателей больше всего. Никогда русская проза так не старалась очаровать, заворожить своего читателя. Державин, впоследствии примкнувший к антикарамзинистам, был первым, с энтузиазмом приветствовавшим *Письма русского путешественника*. Его приветственные стихи кончались словами:

Пой, Карамзин! И в прозе
Глас слышен соловьин.

Все ранние сочинения Карамзина носят на себе печать «новой чувствительности». Это произведения человека, впервые открывшего в собственных чувствах неиссякаемый источник интереса и удовольствия. Он несет благую весть чувствительности: оказывается, счастье состоит в том, чтобы слушаться своих первых побуждений; чтобы быть счастливыми, мы должны доверять своим чувствам, ибо они *натуральны*, а Натура добра. Но руссоизм Карамзина умеряется врожденной посредственностью (в необидном, аристотелевском смысле этого слова). Его сочинения всегда отличаются изящной умеренностью и изысканной культурой. И чтобы напомнить, что мы все еще находимся по уши в восемнадцатом веке, заметим, что его чувствительность никогда не расстается с разумом, который судит по меньшей мере так же остро, как чувствует.

Сюжет первой и самой известной повести Карамзина *Бедная Лиза* – история соблазненной девушки, которую покинул любовник, и она кончает с собой – любимый сюжет эпохи сентиментализма. Успех повести был ни с чем не сравним. Пруд в окрестностях Москвы, где Карамзин устроил Лизино самоубийство, несколько лет оставался местом паломничества московских чувствительных юношей и дам. Карамзин был первым русским автором, придавшим прозаическому сочинению ту художественную отделку и ту степень внимания, которые подняли прозу в ранг литературы. Но вообще достоинства его повестей и романов невелики. Последние его повести, написанные после 1800 г. – *Рыцарь нашего времени* и *Чувствительный и Холодный* – лучше прочих, потому что проявляют настоящую оригинальность психологического наблюдения и сентименталистского анализа.

Поэзия Карамзина подражательна, но важна, как и остальное его творчество, как показатель наступившего нового периода. Он был первым в России, для кого поэзия стала средством передачи его «внутреннего мира». Он оставил отчетливый след в технике русского стиха, как обработкой традиционных французских стиховых форм, так и введением новых форм – германского происхождения. Во всем этом, однако, он был не более чем предшественником Жуковского, недостойным развязать ремень его сандалии, ибо Жуковский был истинным отцом новой русской поэзии.

После 1804 г. Карамзин отошел от литературы и журнализма и жил в тиши архивов, работая над *Историей государства российского*. Занятия историей произвели глубокую перемену в его мировоззрении. Сохраняя культ добродетели и чувства, он проникся патриотизмом и культом государства. Он пришел к выводу, что, дабы быть успешно действующим, государство должно быть сильным, монархическим и самодержавным. Новые его взгляды выразились в записке *О древней и новой России*, поданной в 1811 г. сестре Александра I, герцогине Ольденбургской. Записка была направлена против конституционных реформ Сперанского, которые в то время обсуждались, и против всей либеральной франкофильской политики этого государственного деятеля. Эта записка (опубликованная только после смерти Карамзина) замечательна своей откровенной критикой русских монархов XVIII века, от Петра до Павла. С литературной точки зрения это карамзинский шедевр – по силе и ясности аргументации, не замутненной риторикой и сентиментальностью. Она произвела большое впечатление на Александра I и дала ее автору политическое влияние, с которым

приходилось считаться. В 1817 г. Карамзин приехал в Петербург, чтобы наблюдать за печатанием своей *Истории*, первые восемь томов которой вышли в 1818 г. Девятый, десятый и одиннадцатый появились в последующие годы, но двенадцатый (в котором повествование было доведено до 1612 г.) остался незаконченным и был опубликован посмертно.

Жизнь в Петербурге сблизила Карамзина с Александром. Император и историк были связаны теплой дружбой. Смерть Александра I (ноябрь 1825 г.) была для Карамзина большим ударом. Он ненадолго пережил своего царственного друга и умер в 1826 г. Репутация его как величайшего русского прозаика и великого историка стала главным догматом официальной науки, как и всего консервативного крыла литературного мира. Вот так, начав как реформистская, чуть ли не революционная сила, Карамзин стал у потомства символом и совершенным воплощением официальных идеалов императорской России.

История государства российского с самого своего появления имела немедленный и всеобщий успех. По распродаже она била рекорды. Громадное большинство читателей восприняло ее как каноническую картину российского прошлого. Даже либеральное меньшинство, которому не по душе был ее главный тезис о действенности самодержавия, было увлечено литературной прелестью изложения и новизной фактов. С тех пор критические взгляды изменились, и сегодня никто уже не переживет восторгов публики, читавшей это в 1818 году. Исторический взгляд Карамзина узок и исковеркан специфическим для XVIII века характером его мировоззрения. Он занимался изучением исключительно (или почти исключительно) политической деятельности русских

государей. Русский народ практически оставлен без внимания, что и подчеркивается самим названием – *История государства российского*. Суждения, которые он выносит по поводу царствующих особ (поскольку лица ниже рангом не слишком привлекают его внимание), часто составлены в морализаторском, сентиментальном духе. Его основополагающая идея о все искупающих добродетелях самодержавия искажает прочтение отдельных фактов.

Но у этих недостатков имеется и хорошая сторона. Заставляя читателя воспринимать русскую историю как единое целое, Карамзин помог ему понять ее единство. Рассуждая о поведении государей с точки зрения моралиста, он получал возможность осуждать их за эгоистическую или деспотическую политику. Сосредоточивая внимание на действиях князей, он придавал своему труду драматизм: больше всего воображение читателя поражали именно истории отдельных монархов, без сомнения, основанные на солидных фактах, но поданные и объединенные с искусством настоящего драматурга. Самая знаменитая из них – история Бориса Годунова, которая стала великим трагическим мифом русской поэзии и источником трагедии Пушкина и народной драмы Мусоргского.

Стиль *Истории* риторичен и красноречив. Это компромисс с литературными консерваторами, которые за то, что он написал *Историю*, простили Карамзину все прежние грехи. Но в главном она все-таки представляет развитие французского, в духе XVIII века, стиля молодого Карамзина. Он абстрактен и сентиментален. Он избегает, или, точнее, упускает всякую локальную и историческую окраску. Выбор слов рассчитан на универсализацию и гуманизацию, а не на индиви-

дуализацию Древней Руси, и монотонно закругленные ритмические каденции создают ощущение непрерывности, но не сложности истории. Современники любили этот стиль. Кое-кому из немногих критиков не нравились его высокопарность и сентиментальность, но в целом вся эпоха была им очарована и признала его величайшим достижением русской прозы.

8. СОВРЕМЕННИКИ КАРАМЗИНА

Ранние произведения Карамзина были встречены резким сопротивлением консерваторов. Их вождем был адмирал Александр Семенович Шишков (1754–1841), типичнейший консерватор во всем и националист. Это был горячий патриот: именно он написал волнующий манифест 1812 года по поводу вторжения Наполеона в Россию, и именно его влияние определило решение Александра сражаться до конца. Но прежде всего он был поборником греческой и славянской церковной традиции в литературном языке. В борьбе против карамзинистов Шишков насчитывал среди своих сторонников таких людей, как Державин и Крылов, а среди молодого поколения – Грибоедова, Катенина и Кюхельбекера, но дух времени был против него, и он потерпел поражение. Его лингвистические сочинения, несмотря на их зачастую дикий дилетантизм, интересны проницательностью, с которой он различает оттенки значений слова, благоговейным, хотя и малообразованным интересом к древней русской литературе и фольклору и великолепным русским языком, которым они написаны.

Поэты, собравшиеся под знамена Шишкова, представляли собой довольно пестрый сброд, и их нельзя причислить к одной школе. Но поэтических

последователей Шишкова от карамзинских отличало то, что только они продолжали традицию высокой поэзии. Вот эти-то приверженцы высокого и стали любимой пищей для шуток карамзинистов. Следующее поколение их никогда не читало и помнило только по остроумным эпиграммам их противников. Но по крайней мере два поэта из шишковской партии представляют большую самодовлеющую ценность, чем любой из карамзинистов до Жуковского. Это Семен Бобров (ок. 1765–1810) и князь Сергей Ширинский-Шихматов (1783–1837). Поэзия Боброва замечательна богатством языка и блистательной образностью, полетом воображения и истинной высотой замысла. Главным произведением Шихматова была патриотическая «лироэпическая» поэма в восьми песнях *Петр Великий* (1810). Она длинна и лишена повествовательного (как и метафизического) интереса. Но стиль ее замечателен. Такого насыщенного и орнаментированного стиля в русской поэзии не встретишь до самого Вячеслава Иванова.

Последователей Карамзина было больше, и они заняли столбовую дорогу русской литературной традиции. Но эта группа, пока не появляются Жуковский и Батюшков, не поражает талантами. Поэты-карамзинисты отбросили большие темы и «высокий штиль» XVIII века и посвятили себя легким формам поэзии, подобным *poesie legere* во Франции. Самый видный из этих поэтов – Иван Иванович Дмитриев (1760–1837), друг Карамзина и, как и он, уроженец Симбирска. Главным его стремлением было писать стихи таким же отточенным и изящным стилем, каким написана карамзинская проза. Он писал песни, оды – более короткие и менее возвышенные, чем оды Державина и Ломоносова, элегии, эпиграммы, басни, сказки в стихах, наподобие Лафонтена, и написал знаменитую

сатиру на плохих одописцев того времени (1795). Все эти стихи очень изящны, но изящество Дмитриева устарело задолго до его смерти, как и вся его поэзия, странная игрушка рококо во вкусе безнадежно канувшей в прошлое эпохи. Другие поэты карамзинского круга – Василий Львович Пушкин (1770–1830), дядя великого племянника, писавший гладкие сентиментальные пустячки и автор *Опасного соседа* (1811); это поэма, живая и забавная, но очень грубая, в жанре бурлеска; и А. Ф. Мерзляков (1778–1830), эклектический последователь стареющего классицизма, писавший стихи во всех жанрах, но наиболее преуспевший в жанре песни. Успех сборников песен – «песенников» – характерная черта карамзинского времени. Песенники содержали народные и литературные песни. Последние большей частью были анонимными, но несколько поэтов благодаря своим песням стали известными. Самыми прославленными из поэтов-песенников были Юрий Александрович Нелединский-Мелецкий (1752–1829), Дмитриев и Мерзляков. Некоторые их песни поются до сих пор и стали народными. Но в песнях Дмитриева и Нелединского народный элемент – вещь чисто внешняя. Это и не субъективная, эмоциональная поэзия; они так же условны, как старые песни Сумарокова, с той разницей, что классическая условность чувственной любви заменена новой, сентиментальной условностью, а ритмическое разнообразие старого поэта – изящной убаюкивающей монотонностью. Только мерзляковские песни действительно близки к фольклору. Одна-две из них даже стали в России самыми популярными. Более новую субъективную поэзию представлял Гаврила Петрович Каменев (1772–1803), которого называли первым русским романтиком. Он был первым русским последователем Карамзина в том смысле, что сделал свою

поэзию выразительницей собственного эмоционального опыта. Он пользовался новой стихотворной формой – «германской», лишенной рифм, и находился под сильным влиянием Оссиана и Юнга.

Новая субъективная поэзия стала приобретать по-настоящему искренний тон и действенные формы выражения только в руках поколения, родившегося после 1780 года и открывшего Золотой век поэзии. *Элегии* Андрея Тургенева (1781–1803), ранняя смерть которого стала серьезной потерей для русской поэзии, ранние сочинения Жуковского, чей перевод *Элегии* Грея (*Сельское кладбище*) появился в 1802 г., были первыми ласточками Золотого века. Но по-настоящему отличие этого нового, наступившего времени начинает ощущаться в зрелых сочинениях Жуковского, начиная с 1808 г. и далее.

Но не только карамзинисты развивали легкую поэзию. Оригинальным писателем, не принадлежавшим к шишковистам, но враждебным Карамзину, был князь Иван Михайлович Долгорукий (1764–1823), внук княгини Натальи Долгорукой; о ее восхитительных воспоминаниях я уже говорил. Порой ворчливый и ребячливый, в добрые минуты он производил приятное впечатление своей непринужденностью, простотой и хорошо воспитанной наивностью. Долгорукий старался сделать темой своей поэзии смысл и простые радости домашней жизни. Он тщательно избегал всякой сентиментальности и чувствительности. Его проза, особенно же необычный алфавитный словарь друзей – *Храм моего сердца* – имеет те же качества, что и его стихи, и является хорошим образцом чистого разговорного русского языка, не зараженного иностранным влиянием и литературной модой.

Драматургия эпохи Карамзина нимало не была затронута его восхищением перед Шекспи-

ром. Нормы французского классицизма начинали колебаться, уступая дорогу новому вкусу, но этот новый вкус отдавал предпочтение не Шекспиру, а сентиментальной драме, или *comedie larmoyante* (слезной комедии), которая стала просачиваться в Россию лет за двадцать перед тем. Новый стиль не произвел на свет ничего ценного, и русская сцена опиралась, главным образом, на пьесы знаменитого немецкого автора мелодрам Коцебу. Единственным выдающимся драматургом этого периода, «Карамзиным сцены», был поэт Владислав Александрович Озеров (1769–1816). Его трагедии ставились между 1805 и 1811 годами. Успех они имели оглушительный, в значительной степени благодаря изумительной игре величайшей трагической актрисы русской сцены Екатерины Семеновой. Озеров сохранил классические формы (в том числе и александрийский стих), но пытался влить в эти формы новую чувствительность. Эта атмосфера чувствительности и отделанности в соединении с карамзинской нежностью стиха и было то, что нравилось публике в озеровских трагедиях. Успех их начался с *Фингала* (1805), сентиментальной трагедии с хорами в оссиановском оформлении. Апогеем успеха стал *Димитрий Донской* (1807), написанный на сюжет великой победы при Куликовом поле и полный патриотического красноречия; он был впервые поставлен во время второй войны с Наполеоном, через несколько дней после сражения при Прейсиш-Эйлау (1807), почему патриотические тирады и принимались со всеобщим энтузиазмом. Последняя пьеса Озерова, *Поликсена* (1811), не имела такого успеха, но по существу это лучшее его произведение и, без сомнения, лучшая русская трагедия по французскому классическому образцу. Сюжет развернут в широкой, мужественной ма-

нере, и трагедия в самом деле вызывает к жизни атмосферу *Илиады*.

9. КРЫЛОВ

Эпоха Карамзина была Золотым веком русской басни. Стиль Лафонтена в России был введен Сумароковым, а затем русифицирован Хемницером. Но в конце XVIII и в первые годы XIX века все буквально помешались на сочинении басен. Каждый, кто умел срифмовать две строки, пускался писать басни. Даже Жуковский, совершенно чуждый духу Лафонтена, в 1805–1807 гг. написал немало басен.

В русском литературном развитии басня играет важную роль: она была школой, где получил свои первые уроки тот реализм, который стал главной чертой русской литературы более позднего времени. Здоровый, трезвый реализм отличает уже басни Хемницера. В созданных для гостиной баснях Дмитриева он был смягчен, облагорожен, приноровлен к условностям. Свою силу он вновь обрел в грубоватых, но сочных плутовских баснях Александра Измайлова (1779–1831) и в творчестве величайшего русского баснописца – Крылова.

Иван Андреевич Крылов родился в 1768 г. Он был сыном бедного армейского офицера, выслужившегося из рядовых. Крылов не получил систематического образования и еще мальчиком поступил на гражданскую службу чиновником (в очень маленьком чине). Шестнадцати лет он нашел место в Петербурге и тогда же начал свою литературную деятельность: написал комическую оперу. Потом Крылов занялся сатирической журналистикой, издавал журнал *Зритель* (1792) и *Санкт-Петербургский Меркурий* (1793). Среди множества сентиментальных материалов невысо-

кого качества в этих журналах было напечатано несколько острых сатирических статей, написанных в манере, весьма отличной от скептического здравомыслия басен. Сатира тут свифтовская – острая, злая, холодно-страстная. Лучшая из них – *Похвальная речь в память моему дедушке* (1792) – потрясающая карикатура на грубого, эгоистичного, дикого помещика-охотника, который, подобно фонвизинскому Скотинину, больше любит своих собак и лошадей, чем крепостных. *Меркурий* просуществовал недолго и был закрыт из-за опасно резкого тона крыловской сатиры. На двенадцать лет Крылов фактически исчез из литературы. Часть этого времени он прожил в домах разных вельмож то как секретарь, то как домашний учитель, то просто как приживал, но на долгое время он вообще исчезает из поля зрения биографов. В новой школе жизни Крылов, по-видимому, утратил свое юношеское неистовство и обрел пассивную и снисходительно-ироническую проницательность, характерную для его басен. В 1805 г. Крылов вернулся в литературу. Он сделал свой первый перевод из Лафонтена и совершил новую попытку завоевать сцену: во время первой войны с Наполеоном он написал две комедии, высмеивающие французские обычаи русских дам. Комедии имели успех, но Крылов не стал продолжать, потому что нашел свое настоящее призвание – басни. В 1809 г. вышла книга, в которой были напечатаны двадцать три его басни; книга имела небывалый в истории литературы успех. После этого Крылов писал только басни. В 1810 г. он получил спокойное и удобное место (фактически – синекуру) в Петербургской публичной библиотеке, на котором оставался более тридцати лет. Умер Крылов в 1844 г. Он славился своей ленью, неряшливостью, хорошим аппетитом, проницательностью

и лукавым умом. Его грузная фигура была непременной принадлежностью петербургских гостиных, где он просиживал целые вечера, не открывая рта, полуприкрыв свои маленькие глазки или уставясь в пустоту. Но чаще всего он дремал в кресле, выражая всем своим видом скуку и полнейшее равнодушие ко всему, что его окружало.

Басни Крылова состоят из девяти книг. Большая часть их написана между 1810 и 1820 гг.: после этого продуктивность баснописца стала иссякать и он писал только изредка. Басни его с самого начала получили всеобщее единодушное признание; после первых нескольких лет их уже не критиковали. Ими одинаково восхищались и самые культурные критики, и самые безграмотные невежды. На всем протяжении XIX века *Басни* Крылова были самой ходкой книгой; количество проданных экземпляров уже не подсчитать, но оно, безусловно, превышало миллион.

Огромная популярность Крылова объяснялась и его материалом, и его художественной манерой. Взгляды Крылова-баснописца представляли взгляды, вероятно, наиболее типичные для великоросса низшего или среднего класса. Основываются эти взгляды на здравом смысле. Добродетель, которую он почитает превыше всего, есть умелость и ловкость. Пороки, которые он всего охотнее осмеивает, – самодовольная бездарность и заносчивая глупость. Как типичный философ среднего класса, каким он и был, Крылов не верит ни в большие слова, ни в высокие идеалы. Интеллектуальному честолюбию он не сочувствовал, и в его жизненной философии немало обывательской инертности и лени. Она чрезвычайно консервативна; самые ядовитые стрелы Крылова были нацелены на новомодно прогрессивные идеи. Но его здравый смысл не мог мириться с нелепос-

тями и бездарностью высших классов и власть имущих. Его сатира улыбчива. Его оружие – осмеяние, не негодование, но это оружие острое и сильное, которое может больно задеть свою жертву.

Крылов – великий мастер слова, и поэтому его место в литературе непоколебимо. Но не всегда он был так оригинален и не с самого начала овладел мастерством, которое теперь всегда связывается с его именем. Книга 1809 г. включает несколько басен, о которых можно сказать, что они не более чем хороший перевод из Лафонтена. Одна из них – *Два голубя*, очень редкая у Крылова сентиментальная басня, не претендующая ни на остроумие, ни на юмор. При этом *Два голубя* – прелестное стихотворение, полное восхитительного, хотя и несколько старомодного, чувства; Морис Бэринг процитировал две строчки оттуда как самые поэтические стихи на русском языке. Но большая часть этой книги уже демонстрирует крыловский стиль в его лучших достижениях. Крылов не был другом карамзинистов-реформаторов. Он был сознательный классицист, националист и не избегал архаизмов. Описательные и лирические пассажи его басен по тону – совершенно XVIII век. Даже сочность его разговорных пассажей отличается от реализма таких писателей XVIII века, как В. Майков или Хемницер, не столько по роду, сколько по качеству. Качество – самое высокое. Крылов, что называется, «владел языком». У него каждое слово – живое. Каждая строчка до отказа наполнена такими словами. И это реальные, живые слова, слова улицы и трактира, используемые в истинно народном, а не в школьно-учительском духе. Крылов всего лучше в лаконичных эпиграмматических предложениях. Заостренные концовки и морали его басен – законные наследники народных пословиц (нет языка более богатого прекрасными по-

словицами, чем русский), а многие из них и сами стали пословицами. Теперь они – часть языка и передаются из уст в уста, причем никто не задумывается, откуда они взялись.

Невозможно дать перечень или характеристику всем крыловским басням. Некоторые – из лучших – обращены против неумения и притязаний необученного человека делать квалифицированную работу. Другие являются политическими памфлетами, откликами на текущие события, особенно во время войны 1812–1814 годов. Некоторые высмеивают тщеславных и надоедливых стихоплетов и зоилов, как, например, знаменитая *Демьянова уха*. Другие опять-таки являются социальной сатирой, как знаменитые *Гуси*, протестующие против того, чтобы их продавали на базаре, поскольку они потомки тех гусей, которые спасли Капитолий от галлов.

Вместо того чтобы их перечислять, я приведу одну, в отличном переводе сэра Бернарда Перза. Поначалу кажется, что Крылов – непереводимый автор, ибо столь многое зависит от неподражаемого качества его русского языка. Но профессору Перзу удалось найти изумительно удачный английский эквивалент для самых сочных крыловских идиом. Басня, которую мы приводим, – один из характернейших для Крылова выпадов против неумелости и неспособности:

КВАРТЕТ

Проказница-Мартышка,
Осел,
Козел,
Да косолапый Мишка
Затеяли сыграть Квартет.
Достали нот, баса, альта, две скрипки
И сели на лужок под липки, –

Пленять своим искусством свет.
Ударили в смычки, дерут, а толку нет.
«Стой, братцы, стой! – кричит Мартышка. –
Погодите!
Как музыке идти? Ведь вы не так сидите.
Ты с басом, Мишенька, садись против альта,
Я, прима, сяду против вторы;
Тогда пойдет уж музыка не та:
У нас запляшут лес и горы!»
Расселись, начали Квартет;
Он все-таки на лад нейдет.
«Постойте ж, я сыскал секрет! –
Кричит Осел. – Мы, верно, уж поладим,
Коль рядом сядем».
Послушались Осла: уселись чинно в ряд;
А все-таки Квартет нейдет на лад.
Вот пуще прежнего пошли у них разборы
И споры,
Кому и как сидеть.
Случилось Соловью на шум их прилететь.
Тут с просьбой все к нему,
чтоб их решить сомненье.
«Пожалуй, – говорят, – возьми на час терпенье,
Чтобы Квартет в порядок наш привесть:
И ноты есть у нас, и инструменты есть:
Скажи лишь, как нам сесть!» –
«Чтоб музыкантом быть, так надобно уменье
И уши, ваших понежней, –
Им отвечает Соловей, –
А вы, друзья, как ни садитесь,
Все в музыканты не годитесь».

10. РОМАН

Теория классицизма не ставила роман на ту же доску, что и драму и другие поэтические жанры. Должно было пройти некоторое время, преж-

де чем роман стал считаться литературой. До 1750 г. романы в России не печатались вообще. После 1750 года, все увеличиваясь в числе, стали появляться переводы романов, но первый оригинальный русский роман появился только в 1763 году. В течение долгих лет оригинальные романы были, во-первых, редки, во-вторых, по уровню были значительно ниже остальной литературы. Потребность русского читателя в литературе «для чтения» удовлетворялась многочисленными переводами французских, немецких и английских произведений. Первым русским романистом – и долгое время самым плодовитым – был Федор Эмин (1735–1770), писавший дидактические и философские романы приключений цветистой и многословной литературной прозой.

Более реалистический стиль, популяризированный переводами сочинений Мариво и Филдинга, был усвоен Михаилом Чулковым (1743–1792) в его романе *Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины* (1770) (некое подобие российской *Моль Флендерс*). Этим список *литературных* романов эпохи Карамзина фактически исчерпывается.

Пример и успех Карамзина как романиста способствовал увеличению количества романтической продукции. Прямые подражатели Карамзина самостоятельного значения не имели. Сочинения князя Шаликова (1767–1852), например, более всего другого способствовали дискредитации «чувствительности».

Более интересные произведения принадлежали людям, не имевшим связи с карамзинским движением. Александр Беницкий (1781–1809), настоящий «француз», слишком восприимчивый к Вольтеру, чтобы подражать сентименталистам, писал философские восточные сказки в лучших

вольтеровских традициях. По изяществу и ясности его стиль превосходит все, написанное в России в прозе до Пушкина. Роман воспитания представлен ранним произведением баснописца Александра Измайлова *Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества* – назидательное моралистическое сочинение, где автор описывает порок с таким реалистическим вкусом, что критики склонны были сомневаться в искренности его моралистических устремлений.

Самым значительным и плодовитым прозаиком этого периода был Василий Трофимович Нарежный (1780–1825), родом с Украины. Это был крепкий, сознательный реалист, в духе Смоллетта, Филдинга и Лесажа. В своих рассказах из украинской жизни он впервые показал русскому читателю яркую, юмористическую и реалистически написанную картину казацкой и после-казацкой Украины, столь незабываемо возрожденную в следующем поколении Гоголем. Главное произведение Нарежного – *Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова*, роман в шести частях, три из которых появились в 1814 году, а оставшиеся три были запрещены цензурой и до сих пор не опубликованы. Это широкая, не подслащенная картина русской жизни в провинции и в столицах, разворачивающаяся как фон приключений бедного дворянина, почти крестьянина, по иронии судьбы носящего княжеский титул. Нарежный по-настоящему владел реальным жизненным материалом, что ставит его выше всех «доисторических» русских романистов. Но он не был художником, и его книги читаются с трудом из-за тяжелого стиля, многословия и расплывчатости. Поэтому его мало читали, и его влияние на развитие русского романа в общем несущественно.

Глава IV

ЗОЛОТОЙ ВЕК ПОЭЗИИ

1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Золотой век русской поэзии в основном совпадает с эпохой расцвета романтической поэзии в Западной Европе. Но его поэзия – не романтизм. Она более *формальна*, действенна, избирательна – короче говоря, *классична*, чем всякая иная поэзия (или во всяком случае поэтическая школа) девятнадцатого столетия. В каком-то смысле она, позднее дитя XVIII века, отставала от времени. По тону и атмосфере Пушкина сравнивали с Моцартом. Поэты Западной Европы, всего ближе стоящие по тону и чувству к нашим поэтам Золотого века, – это Бернс, Шенье, Парни. Что особенно важно – техника поэтов Золотого века никогда не отстает от вдохновения. Их поэзия совершенна, даже когда это малые поэты; когда же речь идет о великих, то это безоговорочно великая поэзия. Техническое совершенство отличает поэзию двадцатых годов и от примитивной грубости державинской эры, и от выродившейся расхлябанности позднего XIX века.

Поэзия Золотого века была оригинальна, тогда как предшествующие эпохи только заимствовали, но при этом она была прямым продолжением карамзинского направления, его главным

оправданием и лучшим плодом. Как продолжение его она была «французской», причем «французской» XVIII века, ибо была враждебна французскому романтизму. С 1820 г. и далее движение называет себя романтическим и открыто восстает против правил французского классицизма. Оно хочет большей свободы и новизны форм; оно любит оригинальность и живописность. Оно восхищается Шекспиром за широту его замысла и глубокое понимание человеческого сердца и Байроном – за могучее красноречие и действенные повествовательные приемы.

По сравнению с эпохой классицизма здесь произошло возрождение чувств и ощущений, но сама чувствительность поэтов Золотого века была чисто классической; только немногие были заражены «новой чувствительностью», да и то лишь в ее самых ранних формах. Точно так же не было никакого «возврата к природе». Даже символизм природы, присущий оссиановской школе, отсутствует у Пушкина и его современников. Романтический пантеизм и романтический анимизм появляются в русской литературе лишь после 1830 года.

Еще более подчеркивает связь Золотого века с восемнадцатым его четкая социальная окраска. Это было движение внутридворянское, движение *джентльменов*. Отсюда преобладание в его начальный период легких, светских стихотворений на анакреонтические сюжеты и темы; культ дружбы, веселого застолья и вина. Социально пушкинская пора – апогей литературной гегемонии дворянства. Высокая литература была полностью монополизирована представителями этого класса. В то же время печать почти полностью находилась в руках не-дворян – педантов, литературных поденщиков и торгашей. Классовые проти-

воречия между ними совершенно ясны. Дворяне, к какой бы партии они ни принадлежали, в своем презрении к плебеям выступали единым фронтом. В тридцатые годы плебеи взяли реванш.

Можно сказать, что Золотой век начался тогда, когда поэзия стала подниматься выше добродушных пустячков дмитриевской школы и обрела самостоятельную и оригинальную интонацию в первых зрелых произведениях Жуковского, около 1808 г. Несколько лет спустя, по окончании войны, молодые сторонники Карамзина, возглавляемые Жуковским, Батюшковым и Вяземским, основали полушуточное литературное общество «Арзамас». Его заседания были пародией на торжественные заседания консервативного литературного общества шишковистов. Арзамасцы исповедовали культ поэтической дружбы, литературной беседы и легкого стиха.

К 1820 г. движение стало серьезнее. После 1821 года на пять лет воцарилось влияние Байрона. Главной поэтической формой выражения становится стихотворная повесть. Назло консерваторам арзамасцы вызывающе принимают модный лозунг: романтизм. Одно за другим появляются произведения Пушкина; они имеют шумный успех; с ними соперничают произведения Жуковского, Баратынского, Козлова. Поэзия почти монополизирует книжный рынок. Дворянская партия становится единственным арбитром литературного вкуса. Но эта эпоха оказалась непродолжительной, и вскоре над ней стали собираться первые тучи. Подавление декабристского мятежа Николаем I (1825–1826) было роковым ударом для интеллектуальной дворянской элиты. В то же время чистая атмосфера XVIII века была отравлена: молодые люди следующего поколения занесли в Россию первые ростки германского идеализма.

Журналисты, принадлежавшие к низшим классам, но с большими литературными претензиями и более прогрессивных взглядов, чем прежние, берут в свои руки печать и завоевывают популярность у читателя. Французский романтизм с его ничем не обузданным дурным вкусом отравляет воздух. Романы после толчка, который дал Вальтер Скотт, начиная с 1829 г. продаются лучше, чем поэзия. Дельвиг, центр дружеского поэтического кружка, умирает в 1831 г. В том же году Пушкин женится и становится лидером консервативной литературной аристократии. Молодые уже немолоды, лето Золотого века миновало. После 1831 г. литературную сцену занимают в Петербурге – толпа вульгаризаторов и шарлатанов, а в Москве – Адамы новой интеллигенции, которые уважают в Пушкине почтенный реликт прошлого, но отвергают его традиции, презирают его друзей и отказываются читать его новые произведения. В 1834 г. появляется первая статья Белинского – манифест новой эры русской цивилизации. В 1837 г., когда умирает Пушкин, Россия уже далеко ушла по новому пути. Пережившие Пушкина Жуковский, Баратынский, Языков, Вяземский – маленькая изолированная группа, забытая в чуждом, неприязненном мире.

2. ЖУКОВСКИЙ

Пионером и признанным патриархом Золотого века поэзии был Василий Андреевич Жуковский. Он родился в 1783 г. в Тульской губернии и был незаконным сыном помещика Бунина и турецкой полонянки. Образование он получил в Москве и там испытал сильные пиетистские влияния. Закончив образование, он жил в имении своего отца, давал уроки своим кузинам и поддержи-

вал с ними сентиментальные отношения, воспитывая их в духе сентиментализма. Одна из них (Мария Протасова, в замужестве Воейкова) стала предметом его платонической привязанности, продолжавшейся и после ее смерти (1823). В 1802 г. Жуковский послал в карамзинский *Вестник Европы* свой перевод *Элегии* Грея – *Сельское кладбище*. День ее публикации не раз объявлялся днем рождения русской поэзии. В 1808 г. появилась первая баллада Жуковского – переделка бюргеровской *Леноры*, с которой началось всеобщее помешательство на балладах. В 1812 г., когда Наполеон вторгся в Россию, Жуковский вступил в ополчение. Он не воевал, но стихотворение, которое он написал вскоре после Бородина, когда Наполеон еще был в Москве (*Певец во стане русских воинов*), сделало его имя известным и за пределами литературных кругов. В 1815–1817 гг. Жуковский был самым именитым, хотя и не самым активным членом Арзамасского общества. Примерно в это время он был приглашен давать уроки русского языка прусской принцессе, невесте будущего императора Николая I. Молодая пара полюбила Жуковского и, когда в 1818 г. родился будущий Александр II, поэт был назначен его воспитателем. В этом звании он оставался до тех пор, пока Александр не достиг совершеннолетия. Влияние Жуковского на его воспитанника все считали очень благотворным и смягчающим. Его положение при дворе и репутация старейшего и величайшего после Пушкина поэта делали его выдающейся фигурой литературного мира. Он был связан с Пушкиным с первых же его литературных шагов и всегда ему помогал, когда у того возникали неприятности с властями. С 1831 г., когда Пушкин женился, оба поэта осуществляли нечто вроде двоевластия над тем, что стало позднее на-

зываться «литературная аристократия». Жуковский помогал и Гоголю, а в 1838 г. сыграл главную роль в освобождении из крепостного сословия украинского поэта Шевченко. В 1839 г., когда его долг воспитателя царевича был выполнен, Жуковский вышел в отставку. Он женился на молоденькой немке и поселился с ней на Рейне, только изредка приезжая в Россию и работая над большими поэтическими произведениями. Он умер в 1852 г. в Баден-Бадене.

До 1820 г. Жуковский возглавлял передовое литературное движение. Значение его ранних сочинений невозможно переоценить. Он на основе карамзинской реформы создал новый поэтический язык. И его метрические находки, и поэтический словарь оставались образцом для всего XIX столетия. Влияние его можно сравнить с тем, которое имели Спенсер или Ронсар. Но Жуковский не только обновил формы, он реформировал самое понятие поэзии. У него, впервые в России, она стала прямым выражением чувства. Она перестала быть творением из безличного материала, каким была прежде, и стала образным преображением личного опыта. В его поэзии нет и следа сырых, необработанных, просто зарегистрированных переживаний: эмоциональный опыт всегда полностью преображен. Но это все-таки был шаг в сторону экспрессивной, эмоциональной поэзии. Следующий шаг сделал Лермонтов. Пушкин его не сделал: субъективный элемент в поэзии Пушкина менее заметен и более подчинен творческому замыслу, чем у Жуковского.

Один из курьезов истории литературы: этот первый и в течение долгого времени самый личностный, самый субъективный русский поэт был почти исключительно переводчиком. Оригинальных вещей у него очень мало: несколько шуточ-

ных посланий, несколько элегий да несколько лирических стихотворений. Но этих последних достаточно, чтобы поставить Жуковского в первый ряд русских поэтов. Эфирная легкость и мелодичность его стиха, восхитительная чистота его поэтического языка достигают в них высшего совершенства. Романтическая меланхолия и покорная надежда на лучший мир никогда не выражалась более благородно и утонченно. Но характерно для Жуковского то, что даже эта лирика имеет источником иностранную поэзию. Так, изумительное стихотворение на смерть Марии Протасовой-Воейковой (*19 марта 1823 г.*) и по размеру, и по построению близко напоминает стихотворение немецкого романтика Брентано. Слова, каденции, интонация, сама материя стиха делают это стихотворение тем, что оно есть, – но еще и легчайшие штрихи, свойственные лишь перу великого поэта. Поэзия Жуковского 1808–1821 гг. чаровала читателей своей атмосферой романтической чувствительности, мечтаний, оптимистической религиозности и кроткой покорности судьбе в соединении с мягко-фантастическими атрибутами балладных ужасов. Но знатоков больше всего восхищало высокое мастерство поэта, разнообразие и изобретательность его размеров, а главное – абсолютно новая, неведомая прежде чистота, нежность и мелодичность его стиха, его поэтического языка, так контрастировавшие с блистательно-варварской самородной грубостью Державина.

В этот период Жуковский переводил романтиков, предромантиков и даже классиков немецкой и английской поэзии. Его любимцами в Германии были Уланд и Шиллер, чьи греческие баллады (*Торжество победителей* и др.) стали благодаря Жуковскому такой же, если не большей,

классикой в России, как и в Германии. Из англичан он переводил Драйдена (*Торжество Александра*), Томсона, Грея (*Элегия*), Саути, В. Скотта, Мура, Кемпбелла и Байрона (*Шильонский узник*). После всего, что я говорил о величайшем и безупречном мастерстве Жуковского в русском стихе, вряд ли кого удивит, если я добавлю, что некоторые его переводы английских современников (из которых никто не принадлежал к великим мастерам) часто превосходят оригиналы. *Королева Уррака* Саути, *Уллин и его дочь* Кемпбелла, *Пери и ангел* Мура, *Иванов вечер* В. Скотта и *Шильонский узник* Байрона и абсолютно, и относительно занимают в русской поэзии более высокое место, нежели в английской.

После 1830 г. Жуковский постепенно отходит от слишком плавной нежности, которая принесла ему такую популярность. Как и Пушкин в те годы, он стал стремиться к большей объективности, к дорическим очертаниям и эпической манере. Почти все его поздние произведения написаны или белым стихом, или гекзаметром. Обеими формами он владеет с совершенной свободой и разнообразием; располагает слова в самом «непоэтическом» порядке; прибегает к самым разрушительным разливам стиха, достигает стиля, о котором говорят «*beau comme de la prose*» (прекрасен как проза) и в белых стихах напоминает позднего Шекспира. К главным произведениям этого периода относятся обработки (с немецкого) эпизодов из *Рустема и Зораба* и *Наля и Дамаянти*. В том и другом он сумел избежать всякой сентиментальности. Первый оставляет впечатление прямого, первобытного, грубого величия; второй – истинно индийской роскоши красок. Еще более замечательна его обработка в очень свободных гекзаметрах с анжамбманами

Ундины – прозаического сочинения немецкого романтика Фуке. Атмосфера поэмы – оптимистическая религиозность и романтическая фантастика, близкая к его ранней лирике, но рассказ ведется с величественной неторопливостью, в истинно эпическом тоне.

Однако главным трудом его старости стал перевод *Одиссеи*, законченный в 1847 г. Хоть он и не знал греческого и переводил Гомера с немецкого подстрочника, это шедевр точности и достоверности. *Одиссея* Жуковского имела целью дополнить имеющегося русского Гомера и стала как бы продолжением *Илиады* Николая Ивановича Гнедича (1784–1833), появившейся в 1830 г.

Гнедич был хороший поэт, написавший несколько восхитительных лирических стихотворений и русскую идиллию в стиле Феокрита, которая в то время высоко ценилась. Его *Илиада* – это *Илиада* высокого звучания и великолепия, полная блистательных славянизмов, с вергилиевским трубным аккомпанементом, с удивительно изобретательными сложными эпитетами. Это великолепнейший образец русской поэзии высокого классического стиля.

Одиссея Жуковского совсем иная. Он старательно избегает славянизмов. Это делает его *Одиссею* простой, неторопливой, библейской историей о повседневной жизни патриархальных царей. Но Жуковский не сентиментализирует Гомера, и хотя, возможно, песни о Телемахе и Навзикае ему удались лучше всего, даже в самых жестоких описаниях резни он дает верное отражение Гомера. Оба русских Гомера счастливо дополняют друг друга, и если *Илиада* Гнедича – наше крупнейшее достижение в высокой манере, то *Одиссея* Жуковского остается непревзойденной как героическая идиллия.

3. ДРУГИЕ ПОЭТЫ СТАРШЕГО ПОКОЛЕНИЯ

Не один Жуковский трудился между 1810 и 1820 гг. над оттачиванием и усовершенствованием инструментовки русского стиха.

Рядом с ним в том же направлении работали и другие поэты. Главный из них, и в течение некоторого времени даже соперник Жуковского, – Константин Николаевич Батюшков. Он родился в 1787 г. в Вологде, служил в армии, в 1806 г. был ранен под Гейльсбергом и принимал участие в кампании 1812–1814 гг. По окончании войны он стал выдающимся и активным членом «Арзамаса». Сборник его сочинений появился в 1817 г. Вскоре после этого он стал страдать черной меланхолией. Долгое пребывание в Италии его не излечило, и с 1821 г. он окончательно стал душевнобольным. Он прожил в своем родном городе еще тридцать четыре года, с очень редкими и недолгими светлыми промежутками. Умер он в 1855 г.

Как и Жуковский, Батюшков был модернистом в стихе и в языке, продолжателем дела Карамзина и решительным врагом церковно-славянского языка и архаической грубости. Но в отличие от Жуковского, который был более романтиком, чем большинство его современников, и был насквозь пропитан немецкими и английскими влияниями, Батюшков являл собой чистый восемнадцатый век и был «латинистом». Он не чужд был «новой чувствительности», но по природе своей был чувственным язычником. Его учителями были латиняне и классицисты: римлянин-элегик Тибулл, француз Парни, Тассо, Петрарка, греческие антологические поэты. Батюшков стремился сделать русский язык соперником итальянского по нежности и мелодичности – чего, по мнению

современников, он почти добился. Его русский язык невероятно далек от варварской мужественности Державина. Он мягок, нежен до изнеженности. Батюшков написал немного. Несколько элегий и лирических стихотворений, где язык сентиментализма поставлен на службу чувственной страсти; несколько элегий более риторического характера, как знаменитый когда-то *Умирающий Тасс*; и восхитительная элегия *Тень друга* (начинающаяся словами «Я берег покидал туманный Альбиона»). В 1818 г. появились прелестные свободные переводы двенадцати любовных эпиграмм из греческой антологии, которые по красоте ритма и языка являются его шедеврами. В годы, непосредственно предшествовавшие его окончательному помешательству (1819–1821), Батюшков написал несколько лирических эпиграмм в манере, совершенно отличной от прежней. По странной красоте и завораживающей эмоциональной силе они не имеют себе подобных в русской поэзии. Это редкий случай творческого влияния душевной болезни на поэзию.

Другим пионером новых форм был Павел Александрович Катенин (1792–1853), одна из самых любопытных фигур того времени. Он был умным и блестящим критиком, и его очень уважал Пушкин, – пожалуй, только он один и ценил его поэзию по достоинству. Катенин начинал как поборник романтизма еще до того, как романтизм вошел в моду; когда же он стал девизом большинства, Катенин превратился в классициста, встал под знамя Шишкова и написал *Андромаху*, последнюю «правильную» трагедию, написанную на русском языке. Однако его симпатия к шишковистам была не только проявлением духа противоречия. Главное его убеждение было, что поэзия должна быть *национальна*; это и увело его от карамзини-

стов и жуковистов. В своих ранних балладах, написанных под влиянием Бюргера, он старался достичь национального звучания путем использования агрессивного (и в те времена неприемлемого) реализма в языке и в деталях. Эти его баллады имели немалое влияние на русские баллады Пушкина. В последних произведениях Катенин стал агрессивно архаичным и в конце концов совсем порвал со вкусами современности. Во всем, что он делал, он оставался настоящим мастером техники, но ему не хватало того огня, который привлекает и захватывает читателя. После 1832 г. он забросил литературу и заперся в своем имении, где жил уединенно, озлобленный и глубоко разочарованный.

Моложе этих поэтов, но принадлежавшим к той же ранней поре движения, был Антон Антонович Дельвиг (1798–1831). Он был соучеником Пушкина по лицею и его лучшим другом. Многочисленные упоминания о Дельвиге в пушкинских стихах и до, и после его смерти – одно из прекраснейших выражений дружбы в мировой поэзии. Окончив лицей, Дельвиг жил в Петербурге и стал там центром поэтического мира. Его личное влияние на поэтов-современников было огромно. Он славился «пиитической ленью», добротой и здравым смыслом. С 1825 г. и до самой смерти он издавал ежегодный альманах партии поэтов-аристократов *Северные цветы*. В 1830 г. ему удалось получить разрешение на издание *Литературной газеты*. Его ранняя смерть в 1831 г. была жестоким ударом для Пушкина и всех поэтов их круга.

Как поэт Дельвиг развился рано. Все характерные черты его стиля уже присутствуют в лицейских стихах, написанных до 1817 г. Но печатал он немногое и не сразу, главным образом из-за своей пресловутой лени. Он так и не стал попу-

лярным, хотя Пушкин и Баратынский ценили его очень высоко. Он не субъективный поэт. Как и поэты XVIII века, он не делает предметом поэзии свою внутреннюю жизнь, а берет темы из внешнего мира. При жизни всего популярнее были его русские песни, но лучшие его стихи те, что написаны классическими размерами. Никто, ни прежде, ни после, не писал таких совершенных эпиграмм (в греческом смысле этого слова) как Дельвиг. Еще лучше его идиллии, высоко ценившиеся Пушкиным: *Купальницы*, без сомнения, высочайшее достижение русской поэзии в чисто чувственном восприятии классической древности. Безличная, неэмоциональная, формальная, чрезвычайно искусная и до странности непоказная поэзия Дельвига была словно специально создана для того, чтобы поздний XIX век ее презирал. В наше время много было сделано, чтобы ее возродить, и Дельвигу возвращено его законное место в истории – возможно, даже более того. Ибо Дельвиг, как и Катенин, хотя и является большим мастером, но не имеет того общечеловеческого значения, которое в конце концов только одно и делает поэзию великой.

Молодые карамзинисты и члены «Арзамаса» с особенным удовольствием культивировали тот род поэзии, который во Франции XVIII века назывался «*poesie fugitive*» (легкая поэзия). Все поэты молодой школы писали стихи в этом роде. Даже серьезный Жуковский не устоял. Батюшков прославился не столько своими элегиями и лирическими эпиграммами, сколько посланием *Мои пенаты* (1811), которое определило его репутацию и считалось шедевром легкого жанра. Творчество Пушкина до ссылки на юг почти полностью состоит из «легких» стихов. Два лучших мастера этого жанра в первом десятилетии века –

Давыдов и Вяземский. Они были меньшими по масштабу художниками, чем Жуковский и Батюшков, но они были более характерны для своего поколения и более типичны для своей школы. Оба они веселы, здоровы, мужественны, неромантичны и, в сущности, неглубоки. Оба – великие остроумцы и весельчаки и в жизни, и в литературе.

Денис Васильевич Давыдов* (1784–1839) был одним из знаменитейших и самых популярных героев Отечественной войны (он к тому же умело использовал свою военную славу для рекламы своих литературных произведений и *vice versa*). Он принимал участие во всех войнах, случившихся за время его жизни. В 1812 г. он первый посоветовал использовать партизанские методы войны на линиях коммуникаций французской армии. Это и сделало его одной из популярнейших фигур великой войны. Его поэзия, небольшая по объему, сознательно по-солдатски грубовата. Ранние и самые популярные стихи его написаны в им самим изобретенном «гусарском» стиле. В них он воспевает бесшабашную доблесть – как на поле брани, так и за чаркой. Язык некоторых, мягко говоря, нетрадиционен, слова иной раз приходится заменять точками. Но в них всегда ощущается «игра» (во всех смыслах) и мощный ритмический заряд. Поздние его стихи вдохновлены любовью к очень юной девушке. Они страстно сентиментальны, и по языку и гибкому ритму так же полны жизни, как и его гусарские песни. Пушкин был высокого

---

*Существует традиция, согласно которой толстовский Денисов в *Войне и мире* есть Денис Давыдов. Хотя Давыдов, вероятно, послужил толчком к созданию образа Денисова, характер толстовского персонажа в окончательном виде совершенно не похож на реального Давыдова.

мнения о давыдовской поэзии и говаривал, что Давыдов указал ему путь к оригинальности.

Князь Петр Андреевич Вяземский родился в 1792 году. Он был одним из активнейших членов «Арзамаса» и ближайшим другом Пушкина. Их переписка – сокровищница остроумия, тонкой критики и хорошего русского языка. В двадцатые годы Вяземский – самый воинственный и блестящий поборник того, что потом получило название романтизма. В тридцатые годы он, как и вся «литературная аристократия», оказался не в чести и не ко двору у молодого поколения. Он имел несчастье пережить всех своих современников. И хотя его поэтический талант принес свои лучшие плоды именно в последние годы, Вяземский был забыт и покинут критикой и читателями задолго до своей смерти. Он превратился в ворчливого реакционера, от всего сердца ненавидевшего всех и каждого, родившегося после 1810 года. Умер он в 1878 году, в возрасте восьмидесяти шести лет.

Несмотря на то, что он в журнальных статьях был одним из лидеров русского романтизма, нет ничего менее романтического, чем его ранние стихи: это или изящные, отделанные и холодные упражнения в поэтических общих местах, или блестящие опыты во всякого рода литературных играх со словом, где каламбур рождает каламбур, шутка – шутку, нагромождая целые горы словесного юмора. Иногда эти стихи удачны и милы, но чаще это нагромождение утомляет. Поздняя его поэзия серьезнее и значительнее. Она так и не стала личностной, как поэзия Жуковского или Пушкина. Она оставалась универсальной и типичной, т.е. по сути классической. Но старый, озлобленный человек нашел новые, прекрасные интонации для вечных общих мест и по мере того, как он приближался к смерти, эта тема исторгала у него все

более трогательные звуки. Такие стихотворения как стансы памяти Давыдова и *На похороны в Венеции* принадлежат к чистейшим жемчужинам русской поэзии.

4. ПУШКИН

Александр Сергеевич Пушкин родился в Москве 26 мая (по старому стилю) 1799 г. Семья его отца была одной из древнейших русских дворянских семей. Мать его, урожденная Ганнибал, была внучкой «арапа Петра Великого» – точнее, абиссинца – генерал-аншефа Абрама Ганнибала. Поэт всегда гордился и своим «шестисотлетним дворянством», и своей африканской кровью. Детство его прошло дома, в атмосфере фривольной и поверхностной культуры французского XVIII века. Между сыном и родителями не было взаимной привязанности. В 1811 г. Пушкин поступил учиться в лицей в Царском Селе (основанный в том же году). Лицей стал для него роднее, чем собственная семья, и он навсегда сохранил к своим соученикам самые теплые чувства. Еще в лицее Пушкин начал писать стихи. В 1814 г. первые его стихотворения появились в *Вестнике Европы*, и еще до выхода из лицея он стал членом «Арзамаса», причем Жуковский и Батюшков видели в нем соперника и почти равного. В 1817 г. он закончил лицей и получил место чиновника в министерстве иностранных дел, но назначение было номинальным, и он никогда там не появлялся. Он жил в Петербурге, общаясь с самыми передовыми, блестящими и разгульными своими современниками и неумеренно наслаждаясь радостями плотской любви. В то же время он работал над «романтическим эпосом» в шести песнях – поэмой *Руслан и Людмила*, которая появилась весной 1820 г., по-

трясла молодое поколение и вызвала яростное осуждение старшего. Жуковский, прочитав рукопись, подарил Пушкину свой портрет с надписью «Победителю ученику – от побежденного учителя». Но еще до публикации поэмы Александру I стали известны некоторые из пушкинских революционных эпиграмм, и Пушкину было приказано уехать из Петербурга. Его перевели по службе в Екатеринослав. Едва прибыв туда, он заболел и был увезен на Кавказ генералом Раевским, прославленным военачальником 1812 года; с его сыновьями у Пушкина завязалась долгая дружба, а его дочерьми он пылко восхищался. Два месяца с Раевскими на Кавказе и в Крыму были счастливейшим временем в жизни Пушкина. От Раевских же он впервые услышал о Байроне. С конца 1820 по 1823 год Пушкин служил в Кишиневе, не слишком утруждая себя государственной службой; он терпеть не мог молдаванскую грязь и грубость, вел такую же рассеянную жизнь, как в Петербурге, и проводил много времени в Каменке (имение в Киевской губернии), которая была одним из главных центров революционного движения. Но работал он тут серьезнее, чем в Петербурге. Он написал *Кавказского пленника* (который появился в 1822 г. и имел еще больший успех, чем *Руслан и Людмила*), *Бахчисарайский фонтан*, множество мелких стихотворений и начал *Евгения Онегина*. В 1823 г. его перевели в Одессу. Он был счастлив, что дышит более свободным и европейским воздухом большого морского порта, но жизнь его стала еще беспорядочней и напряженней. Жизнь в Одессе отмечена любовью (почти одновременной) к двум женщинам – далматинке Амалии Ризнич и жене наместника, графине Елизавете Воронцовой. Ризнич была, по-видимому, самой сильной чувственной страстью его жизни и адресатом

нескольких величайших любовных стихотворений. Другая любовь вовлекла его в некую светскую путаницу, где, по-видимому, сыграло роль коварство его байронического друга Александра Раевского, который сам был любовником графини. В августе 1824 г. Пушкин был внезапно уволен со службы и получил приказ отправляться навсегда в имение своей матери Михайловское Псковской губернии. Предлогом для этой немилости стало перехваченное полицией частное письмо, в котором поэт пишет, что «чистый афеизм» хоть и неутешителен как философия, но наиболее вероятен. Приехав в Михайловское, Пушкин нашел там своих родителей, но в результате целого ряда сцен между ним и отцом последний решил предоставить своего беспутного и опасного сына самому себе. Пушкин остался в Михайловском один, если не считать старой няни и очаровательного женского общества по соседству, в Тригорском: госпожи Осиповой и двух ее дочерей. Тут Пушкин встретил госпожу Керн, с которой у него была вполне тривиальная любовная связь и которая стала адресатом одного из самых вдохновенных и прославленных его стихотворений. Годы в Михайловском были особенно продуктивны для Пушкина.

Принудительное уединение в Михайловском помешало Пушкину принять участие в декабрьском мятеже 1825 г. Связи его с мятежниками были очевидны для всех, но новый император не стал обращать на них внимания и как умный политик сделал мастерский ход: вызвал поэта в Москву (сентябрь 1826 года), объявил ему полное прощение и обещал свое особое покровительство. Хотя казалось, что ему стало свободнее, в действительности с этих пор Пушкин находился под еще более назойливым наблюдением, чем в предыдущее царствование. Хуже того, он потерял внутреннюю

свободу, ибо ему дали понять, что его прощение было таким поразительным знаком милосердия, что он за всю жизнь не сумеет его отслужить. После нескольких неудавшихся попыток осесть, в 1829 г. Пушкин влюбился в Наталью Гончарову, шестнадцатилетнюю девушку поразительной красоты, но легкомысленную и пустую. Он сделал предложение и получил отказ. Под влиянием этой неудачи он внезапно уехал на Кавказ, где шла война с Турцией, но получил суровый нагоняй за то, что сделал это без разрешения. Зимой 1829–1830 г. он сделал несколько попыток уехать за границу, но не получил разрешения своих «покровителей». Весной 1830 г. он снова сделал предложение Наталье Гончаровой, и на этот раз оно было принято. Состояние его финансовых дел было далеко не блестящим; он получал много за свои книги, но это был неверный и нерегулярный доход, тем более что цензорство Николая задерживало их выход. *Борис Годунов* с 1826 г. был запрещен, однако теперь, в знак монаршей милости, для того чтобы он мог устроить свою будущую семейную жизнь, было разрешено его напечатать. Он появился в январе 1831 г. и был встречен сомнительными похвалами и шумным неодобрением. Осень перед свадьбой Пушкин провел в своей деревне Болдино, и эти два месяца оказались поразительно продуктивными для его творчества. Свадьба состоялась в феврале 1831 г. Поначалу брак этот казался счастливым. Но между супругами не было ничего общего. Натали была легкомысленна и холодна, заурядна до вульгарности и совершенно свободна от каких бы то ни было умственных и поэтических интересов. Благодаря своей красоте она имела в Петербурге огромный успех – и в городе, и при дворе. Для того чтобы можно было приглашать ее на придворные балы, Николай в

1834 г. сделал Пушкина камер-юнкером, и эта честь сильно задела поэта. Он уже не был вождем передовой школы, он был главой «литературной аристократии». Молодежь уважала его более как реликт прошлого, чем как действенную силу. Все, что он писал после 1830 г., не имело успеха. Он частично оставил поэзию и посвятил себя истории Петра Великого, которую так и не написал. В 1836 г. он, после многих отказов, получил разрешение издавать литературный ежеквартальный журнал *Современник*, который, однако, как и все, что он делал после 1831 г., успеха не имел. Тем временем ужесточились условия его придворного рабства – он становился все более и более зависимым от царской милости, в особенности после того, как получил значительную сумму в долг из казны. Он чувствовал, что задыхается в обществе, где на поэта, несмотря на его «шестисотлетнее дворянство», смотрели сверху вниз вельможи, происходившие от фаворитов императриц XVIII века, и где он был просто мужем своей жены. Он пытался вырваться из этой пагубной и разлагающей атмосферы, но ему дано было понять, что если он уедет из Петербурга, то впадет в немилость. В конце концов произошла трагедия. Французский роялист на русской службе, барон Жорж Дантес стал проявлять к Натали усиленное внимание, чем возбудил яростную ревность Пушкина. Пушкин вызвал Дантеса на дуэль. Сначала Дантесу удалось избежать дуэли – он женился на сестре Натали, таким образом сделав вид, что Пушкин ошибался в своих подозрениях. Но вскоре после его женитьбы Пушкин узнал, что Натали с Дантесом снова встретились тайно. Он послал Дантесу новый вызов, составленный в таких выражениях, что отказаться было невозможно. 27 января 1837 года произошла дуэль. Пушкин был смертельно ранен и

29 января умер. Из страха перед возможными проявлениями народного сочувствия, гроб с телом Пушкина был вывезен из Петербурга ночью и отвезен в монастырь близ Михайловского, который Пушкин когда-то выбрал местом своего последнего успокоения.

Пушкин начал писать рано. Есть предание, основанное на воспоминаниях его старшей сестры, что он стал писать французские стихи еще до поступления в лицей. Первое его сочинение на русском языке, которое можно датировать, написано в 1814 г. Одно или два незрелых и грубых стихотворения можно предположительно отнести к более раннему времени. За этим исключением пушкинские стихи с самого начала отличались необычайной легкостью и плавностью и были почти на самом высоком уровне времени, когда главной целью поэтов была легкость и плавность. Если до 1820 г. он еще уступал Жуковскому и Батюшкову, то не в мастерстве, а скорее в оригинальности вдохновения. Лицейские стихи Пушкина подражательны, и для юного мальчика поразительно не эмоциональны и не сентиментальны. Он достиг технического совершенства раньше, чем стал подлинным поэтом, – необычный для XIX века ход развития. Некоторые из его лицейских стихотворений представляют упражнения в жанрах, в которых писали Жуковский и Державин, но большая часть принадлежит к любимому арзамасцами жанру «легкой поэзии» и состоит из дружеских посланий и анакреонтики. Стиль его образовался в школе Жуковского и Батюшкова, но на него оказали значительное влияние и французские классические поэты, из которых Вольтер долгое время оставался самым любимым. Затем пришло влияние Парни, чьи замечательные, долго не привлекавшие внимания элегии, вдохновленные не

сентиментальной, а классической, но по-настоящему страстной любовью, стали образцом для тех первых пушкинских стихов, где мы слышим интонацию серьезной страсти. К 1818 г. Пушкин наконец обретает только ему одному свойственную интонацию. В посланиях и элегиях этих лет уже кроется великая поэзия. Под безличным блеском арзамасского остроумия мы отчетливо слышим биение сердца и трепет нервов незаурядной жизненной силы. Атмосфера этих стихов холодна и ясна, и под ними нет никакого чувства. Эта же атмосфера царит в *Руслане и Людмиле* (писалась в 1818–1820 гг). Это фривольное и полуироническое повествование, где несколько имен и голый костяк взяты из народных книжек типа *Бовы* и *Еруслана*, но весь тон неоспоримо принадлежит XVIII веку. Ничто тут не оскорбило бы вкус Вольтера. В *Руслане и Людмиле* все несерьезно, кроме скрупулезнейшего мастерства. Это чистая игра, как классический балет, которым так увлекался Пушкин во время писания своей поэмы. Это произведение полного сил и уверенного в себе молодого человека, уже мастера своего дела, но еще не поэта в высшем смысле.

К 1818–1820 гг. основа пушкинского поэтического стиля была заложена и уже не менялась до конца. Это французская классическая основа. Самая характерная ее черта – особенно озадачивающая воспитанного на романтизме читателя – полное отсутствие метафор и образов.

Вся система пушкинской образности построена на счастливом использовании *mot juste* (точного слова), поэтическое воздействие – на метонимиях и тому подобных чисто словесных риторических фигурах.

В целом ранние стихи Пушкина и те поздние, что написаны в том же стиле, всего более из всей

нефранцузской поэзии приближаются к «тому тону, где смесь достоинства, веселости и грации», как говорит м-р Литтон Стрэйчи, «являет единственный в своем роде плод зрелого поэтического гения Франции».

Последний французский учитель Пушкина – Андре Шенье, чьи произведения были опубликованы в 1819 году посмертно. Это было последнее влияние извне, оставившее след на ткани пушкинского стиха. Более поздние влияния сказывались лишь на выборе темы и на методах построения.

Главное из этих влияний – байроновское, которое доминировало во втором периоде пушкинского развития (1820–1823). Но следует разобраться, какого рода было это влияние. В сущности, близости между этими поэтами не было. Пушкинский стиль, логический и точный, совершенно полярен байроновской растрепанной риторике. Влияние английского поэта сказалось лишь на повествовательных поэмах этого периода – в выборе тем и расположении материала; стиль же оставался, как всегда, классическим. Байронические поэмы Пушкина – *Кавказский пленник* (написан в 1820–1821, опубликован в 1822) и *Бахчисарайский фонтан* (написан в 1822, опубликован в 1824). Успех обеих поэм был больше, чем всех прочих пушкинских вещей. Именно они сделали Пушкина самым популярным поэтом 20-х годов. Они далеко не дают полного представления об его гении. Как и в предшествовавших им пушкинских сочинениях, тут форма выше содержания, и форма эта (язык и стих) совершенна. В некоторых отношениях даже сам Пушкин никогда не создавал ничего лучшего, а из других поэтов никто к этому даже не приблизился. Читатели наслаждались чистой красотой слов и звуков, и эту красоту поэт-триумфатор с начала и до конца выдержал на том же

безупречном уровне. Эффект тем более поразителен, что пушкинский стих не был «певучим». Красота и гармония тут чисто словесная, вербальная, основанная на полном взаимном соответствии ритма и синтаксиса и на необычайно тонкой и сложной системе аллитераций, если это слово можно применить для определения столь разнообразной и постоянной, но ненавязчивой системы. В *Бахчисарайском фонтане* эта словесная гармония достигает совершенства. В дальнейшем Пушкин сознательно избегал чрезмерно плавного и ласкающего эффекта, который производит эта манера.

Как я уже говорил, байроновский элемент в обеих байронических поэмах сводится к теме и построению повествования. Восточная красавица, с ее яростной или преданной любовью, разочарованный герой, у которого в прошлом большие страсти, угрюмый и молчаливый восточный властелин, атмосфера «знойного Востока» – все это взято Пушкиным из Байрона. Фрагментарная, драматическая манера повествования, которое начинается *in media res* (с самого главного), резкие переходы и лирические эпилоги – следы байроновского рассказоведения. Но байроновский дух был усвоен Пушкиным только поверхностно, и обе поэмы следует рассматривать как еще два безличных упражнения на заемную тему. Самые прекрасные и самые оригинальные места в каждой из них – это чистые описания: в *Пленнике* – рассказ о воинских обычаях черкесов, точный и фактически достоверный, как рассказы умнейшего путешественника XVIII века, а в *Фонтане* более личное и с «атмосферой», но такое же точное и пластичное описание гарема и воспоминания о Крыме. К тому же периоду относится более короткая романтическая и байроническая поэма

Братья-разбойники (1821), менее прекрасная в гармоническом отношении, но интересная тем, что она приобрела необычайную популярность в народе и даже стала частью народной пьесы.

В лирических стихах Пушкина этого времени бросается в глаза полное отсутствие формальных и почти полное отсутствие эмоциональных следов байронизма. Они являются прямым продолжением стихов 1816–1819 гг. Но в них постепенно начинает звучать более страстная и мужественная интонация, они становятся субъективнее и совершеннее по форме. Прямое влияние Шенье проявляется в ряде описательных и элегических эпиграмм, полных прекрасной сдержанности и пластической выразительности. То же влияние, в более преобразованной и освоенной форме, видно в лучшем лирическом стихотворении этого периода (и одном из величайших пушкинских стихотворений вообще) – в изумительном *Наполеоне* (1821).

Чисто французский, вольтеровский, XVIII-вековый элемент оставался в поэзии Пушкина еще некоторое время после его знакомства с Байроном. Именно тогда он написал самую вольтеровскую из своих поэм – богохульную и сладострастную *Гаврилиаду* (1821), которая доставила ему много неприятностей в следующее царствование и была впервые напечатана только через много лет после его смерти (Лондон, 1861). Написанная совершенно в стиле антирелигиозных стихов Вольтера или Парни, она отличается от них тем, что она несерьезна, – это не антирелигиозная пропаганда, на которую она и не рассчитана, а просто пена непочтительной, чувственной и необузданной юности.

Средний период творчества Пушкина совпадает с писанием *Евгения Онегина*, его самого длинного, самого популярного и влиятельного и, по-

жалуй, самого характерного произведения. Это «роман в стихах», в восьми песнях, которые называются главами. Он был начат весной 1823 г. и закончен осенью 1830-го; несколько завершающих штрихов были добавлены в 1831 г. Начальный импульс шел от *Дон Жуана*, но кроме общей идеи – написать длинную повествовательную поэму стансами, с сюжетом из современной жизни, в полусерьезной, полушутливой тональности – *Евгений Онегин* имеет мало общего с байроновским эпосом. Он не имеет достоинств *Дон Жуана* – ни широкого, как море, размаха, ни сатирической силы. Достоинства его совершенно иного порядка. Он менее разбросан, и хотя, когда Пушкин его начинал, он еще не знал, как его кончит, это история с началом, серединой и концом. Его единство – не заранее заданное и обдуманное единство, но нечто подобное органическому единству жизни отдельного человека. Он отражает периоды жизни поэта между его двадцать четвертым и тридцать вторым годом. Переход от буйного юношеского воодушевления первой главы к смирению и приглушенному трагизму восьмой происходит постепенно, как рост дерева.

Первая глава, написанная в 1823 г., венчает пушкинскую юность. Это самое блестящее из всех его произведений. Оно искрится и пузырится, как шампанское – заезженное, но неизбежное сравнение. Это описание жизни молодого петербургского дэнди (Пушкин пользуется этим английским словом), которую вел сам Пушкин перед ссылкой. Это единственная глава из всех восьми, где веселость преобладает над серьезностью. Следующие главы написаны в том же стиле, но он становится сдержаннее и мягче по мере того, как проходят годы. Смесь юмора (не сатиры) и поэтического чувства, беспредельное богатство и разнообразие

эмоциональных оттенков и переходов напоминают *Тристрама Шенди* (автора которого Пушкин высоко ценил), но свобода, непосредственность и мощная энергия поэмы Пушкина были для Стерна недостижимы.

Евгений Онегин – венец первых зрелых лет Пушкина и самое полное выражение его так называемой «субъективной» манеры, в отличие от объективной и безличной, характерной для более поздних лет. Из всех его произведений тут меньше всего видна сдержанность: поэт разрешает себе отступления – лирические, юмористические, полемические. Он не выставляет напоказ экономию художественных средств. Больше, чем где-либо, он полагается на впечатление, производимое атмосферой. Но его чувство меры и безошибочное мастерство присутствует в *Онегине* так же, как и во всех его произведениях. Многие русские поэты подражали манере *Онегина*, и все с сомнительным успехом. Она требует двух качеств, очень редко встречающихся в соединении, – безграничной, неисчерпаемой жизненной силы и безошибочного чувства художественной меры. Говоря о глубоком влиянии Онегина на последующее развитие литературы, я не имею в виду прямое метрическое потомство этого «романа в стихах». Речь идет о типе реализма, впервые им введенного, о стиле обрисовки характеров, о типах людей и о построении рассказа, которые можно считать источником позднейшего русского романа. Реализм *Онегина* – тот особый русский реализм, который поэтичен, не идеализируя реальности, ни в чем не поступаясь реальностью. Этот же реализм оживет в романах Лермонтова, Тургенева и Гончарова, в *Войне и мире* и в лучших вещах Чехова – хотя его законность вне совершенной поэтической формы, приданной Пушкиным, внушает сомнения. Обри-

совка характеров в *Онегине* – не аналитична, не психологична, а поэтична, зависима от лирической и эмоциональной атмосферы, сопровождающей персонажей, а не от препарирования их мыслей и чувств. Стиль портретирования унаследован от Пушкина Тургеневым и другими русскими романистами, но не Толстым и Достоевским. Что касается характеров, то Онегин и Татьяна – прародители большого потомства в русской литературе; герои Лермонтова, Гончарова и Тургенева все носят черты фамильного сходства. Наконец, конструкция рассказа, столь отличная от пушкинской прозы, стала нормой для русского романа. Простой сюжет, логически развивающийся из характеров героев, и несчастливый, наталкивающий на размышления приглушенный конец стали образцом для русских романистов, особенно опять-таки для Тургенева. Многие приемы *Онегина* можно считать романтическими, но дух этой поэмы иной. Как во всех зрелых произведениях Пушкина, в нем господствует суровый моральный закон Рока. Безответственное потакание собственным прихотям и эгоизм исподволь, неотвратимо, без театральных эффектов губят Онегина, в то время как спокойное самообладание и смирение Татьяны венчают ее тем неоспоримым моральным величием, которое всегда ассоциируется с ее именем. Создав Татьяну, Пушкин избежал почти неизбежного – не сделал добродетельную женщину, холодно отвергающую любимого человека, ни ханжой, ни пуританкой – и в этом его величие. Добродетель Татьяны искупается печалью, которой ей не превозмочь, спокойным и безропотным решением отвергнуть единственно возможный для нее рай и жить без всякой надежды на счастье. Отношения Татьяна – Онегин часто возрождались в русской литературе, и противопоставление мелкого

и слабого мужчины сильной женщине стало почти заезженным у Тургенева и других. Но классическое отношение Пушкина – сочувствие без жалости к мужчине и уважение без «награды» к женщине – никогда не возродилось.

Во время работы над *Онегиным* Пушкин написал много других поэтических произведений, разного значения, но на том же уровне совершенства. Ближе всего к *Онегину* стоят повести в стихах из современной русской жизни – *Граф Нулин* (1825), блестящий и остроумный анекдот в стихах, по манере более реалистичный и иронический; и *Домик в Коломне* (1830) – поэма в октавах, нечто вроде русского *Беппо*, последний опыт в «свободном» онегинском стиле.

Байроническая повествовательная форма была использована в поэмах *Цыганы* (1824, опубликована в 1827) и *Полтава* (1828, опубликована в 1829). Эти поэмы несравненно выше двух первых байронических. От влияния Байрона в них не осталось ничего, кроме идеи написать повесть в стихах с лирической окраской и с резкими переходами от эпизода к эпизоду. *Цыганы* – одно из величайших произведений Пушкина. Здесь, как и в *Онегине*, его гений впервые выразился в полной мере, и впервые обозначилась постепенная эволюция от свободного, сладкозвучного и ласкающего стиля его юности к суровой красоте последних вещей. Рамка поэмы условная, и бессарабские цыгане показаны не реалистично, а как идеальные представители естественного состояния общества. Сюжет – трагическая неспособность сложного, цивилизованного человека отбросить привычные чувства и страсти, в особенности чувство собственника по отношению к своей избраннице. На первый взгляд, поэма является решительным утверждением свободы – свободы женщины

по отношению к мужчине – и решительным осуждением неестественного зла – мщения и наказания. Это явное и очевидное оправдание анархизма, и в этом смысле о поэме говорили Достоевский (в знаменитой *Пушкинской речи*) и Вячеслав Иванов. Как ни странно весь этот анархизм выглядит по сравнению со всеми позднейшими сочинениями Пушкина, нельзя сделать вид, будто его нет, и его приходится принимать как существенный ингредиент его философии. Но классическая вера в Трагический Рок, в Немезиду, действующую с непреложностью законов природы, нигде не выражена яснее, чем в *Цыганах*. Это был первый пушкинский опыт в трагедии, и один из величайших. Слишком легко философствовать по поводу *Цыган* – самой соблазнительно-универсальной поэмы на русском языке. Труднее оценить по достоинству ее поэтическую красоту; говоря о ней, слишком легко забывается главный урок Пушкина – сдержанность. Стих, менее сладострастный и плавный, чем в *Пленнике* и в *Фонтане*, тут крепче, полнее, более пронизан сложной выразительностью. Такие места, как рассказ старого цыгана об Овидии, конец поэмы (с речью старика об убийстве, совершенном Алеко) и в особенности эпилог, – есть недостижимые вершины поэзии. Можно только быть глубоко благодарным судьбе за то, что нам дано так много.

Полтава – следующий шаг к объективной безличной манере. Тут Пушкин сознательно и тщательно избегает плавной прелести своих южных поэм. Для нас ее суровый и жесткий стиль звучит героически великолепно, но первые ее читатели были неприятно поражены этим новшеством и не захотели ею восхищаться. Не все в ней совершенно; романтическая история любви старого гетмана Мазепы к своей крестнице не вполне сливает-

ся с национальным эпосом о борьбе Петра Великого со Швецией. Самый эпос, фон двух первых песен и основной сюжет третьей (со знаменитым описанием Полтавского боя, столь точным при всей своей концентрированной орнаментовке), есть первый вклад Пушкина в безличную, национальную, общенародную поэзию, вдохновлявшую Ломоносова и Державина и умершую после триумфа карамзинистов. После Пушкина она умерла второй раз. Величайшая сила *Полтавы* – это не только то, что она выразила национальные, сверхличные чувства, но и ее язык, великолепный в самой своей наготе и сжатости, – так он точен и могуч в выборе слов, которые никогда не архаичны, но всегда полны богатейших и возвышенных ассоциаций.

Стиль, подобный стилю *Полтавы*, сжатый и насыщенный, мы находим в нескольких незаконченных повествовательных фрагментах этого и последующего периода. Наиболее важный – *Клеопатра, или Египетские ночи* (начато в 1825, продолжено в 1835) и *Тасуб* (ок.1830). Последний – кавказская история, поразительно отличающаяся от *Пленника*; *Ночи* – один из интереснейших замыслов Пушкина, великолепная поэма о смерти и сладострастии.

Период работы над *Евгением Онегиным* – это и время создания лучших и величайших пушкинских стихотворений. За малым исключением (самое важное – замечательная ода к Наполеону) ни одно из лирических стихотворений, написанных до 1824 г., не находится на высоте его гения. После этой даты он часто писал в легком, непринужденном стиле своих ранних лет, и эти стихи нежнее, тоньше, грациознее, хотя и утратили юношескую силу и ясность ранних. Но серьезная лирика 1824–1830 гг. – это уровень, к которому никто и не при-

ближался в России, и никто ни в какой поэзии не превосходил. Доказать это или создать соответствующее истине представление об этой поэзии невозможно, не цитируя оригинал. Многое там субъективно, случайно, вызвано эмоциями – зачастую известны биографические обстоятельства, повлиявшие на то или иное произведение. Но эти обстоятельства идеализированы, сублимированы, универсализированы, и стихи не сохраняют изорванных остатков внепоэтических чувств или неочищенных эмоций. Даже будучи субъективными, даже открыто основанные на личном опыте, эти стихи звучат обобщенно, подобно классической поэзии. В них редкость – острое психологическое наблюдение или очень уж личное признание. Они, как поэзия Сапфо, обращаются к общечеловеческому. Стиль их, развивающий стиль Жуковского, обладает тем классическим качеством, формулировку которого дал Монтескье, говоря о Рафаэле: «*frappe moins d'abord pour frapper plus en suite*» (вначале поражает меньше, чтобы тем больше поразить потом). Красота стиля, как всегда у Пушкина, не обременена остроловием, образами и метафорами, – греческая красота, столь же зависящая от несказанного, сколько от сказанного. Она зависит от отбора слов, от соответствия между ритмом и интонацией и от сложной ткани звучания – той изумительной «пушкинской аллитерации», такой неуловимой и такой всеопределяющей. Невозможно здесь процитировать или проанализировать какое-либо из этих стихотворений. Могу только перечислить некоторые из самых прекрасных: строки о ревности, начинающиеся словами «Ненастный день потух»; стихи на лицейскую годовщину 1825 г. – величайший гимн дружбе в мировой поэзии; стансы г-же Керн (*Я помню чудное мгновенье*, 1825); элегия (16 строк) на

смерть Амалии Ризнич (1826); *Предчувствие* (1828); и стихи, обращенные к умершей любовнице, вероятно, к Амалии Ризнич, написанные за несколько месяцев перед свадьбой (1830), особенно самое совершенное *Для берегов отчизны дальной*. Особую группу представляют стихи о природе – самые классические из всех – с их изображением природы равнодушной и безответной. Из них среди лучших – *Буря* (1827), где проводится знаменитое сравнение между красотой бури и красотой «девы на скале», к выгоде девы; *Зимнее утро* (1829) и *Обвал* (1829). Еще выше по своему поэтическому значению два стихотворения, содержащие самые великие высказывания Пушкина в высоком стиле: это часто цитируемый и слишком часто комментируемый *Пророк* (1826) и напряженный и страшный *Анчар* (1828). К этому же периоду относятся лучшие баллады Пушкина – *Жених* (1825) и *Утопленник* (1828). Баллады написаны в реалистическом, введенном Катениным стиле, улучшенном и утонченном со всем пушкинским мастерством.

После 1830 г. пушкинская лирика тяготеет к безличной всеобщности и полному отсутствию украшений. С этих пор ее характерные черты – сдержанность, умолчания, аскетическое воздержание от всего, что читающая публика относит к поэтическим красотам, – сладкозвучной легкости, мелодичности, приятных чувств. Характернейшие для 30-х гг. стихи – элегические размышления, идущие от «сердечных помыслов», сосредоточенных на великих общих местах универсального опыта. Самое величественное из них – *Полководец* (1836), элегия к портрету непонятого и несправедливо обиженного героя 1812 г. фельдмаршала Барклая де Толли, но рядом с этими чувствами *odi profanum vulgus* («презираю невежественную толпу») Пуш-

кин старался выразить и «групповые чувства», как в знаменитом ответе французским друзьям Польши *Клеветникам России* (1831). Одно из совершеннейших, не изукрашенных, прозаических и простейших стихотворений – то, где прославляется человечность героя, – *Пир Петра Великого* (1835). Но кроме этих высоких и надличностных речей, мучения, которые он переживал по милости Николая, Натали и общества, исторгали у него и другие звуки. Благородная сдержанность *Полководца* разительно контрастирует с мрачной и странной иронией *Безумия* («Не дай мне Бог сойти с ума», 1833) – самые душераздирающие «безумные» стихи, когда-либо написанные. Еще несколько стихотворений этого типа были напечатаны только после смерти поэта.

Большинство повествовательных пушкинских поэм, написанных после 1830 г., «стилизованы». Поэт прячется, словно под маской, за выдуманным персонажем или сюжетом, или тем и другим вместе, и тщательно и успешно скрывает свое человеческое лицо. Таков *Анджело* – переложение *Меры за меру*, где Пушкин стремится сохранить шекспировское «вольное и широкое изображение характеров», одновременно очищая его от не относящихся к делу елизаветинских излишеств. Из всех пушкинских сочинений *Анджело* был наименее хвалим, но эта поэма проливает свет на его творческий метод. Еще более безличны *Песни западных славян* (1832) – обработка сделанной Мериме подделки под сербский фольклор в духе русского народного эпоса; и, наконец, всего более – *Сказки* (1831–1832): цинично остроумная *Сказка о попе и работнике его Балде*, замечательно восстановленный народный стих восемнадцатого века; лукаво-ироническая *Сказка о Золотом петушке* и лучшая из всех *Сказка о царе Салта-*

не. Чем дольше живешь на свете, тем больше склоняешься к тому, чтобы считать *Царя Салтана* шедевром русской поэзии. Это чистейшее искусство, свободное от не относящихся к делу эмоций и символов – «чистая красота», «вечная радость». Это и самое универсальное искусство, потому что одинаково нравится шестилетнему ребенку и культурнейшему читателю стихов шестидесяти лет. Понимания не требуется, воспринимается оно прямо, бесспорно, непосредственно. Сказка не фривольна, не остроумна, не юмористична; она легка, она веселит, она подбодряет. И есть в ней высокая серьезность, ибо что может быть серьезнее, чем создание мира совершенной красоты и свободы, открытого для всех?

Я прекрасно понимаю, что вряд ли большинство проголосует за то, чтобы считать *Царя Салтана* пушкинским шедевром. Большинство сойдется на последней поэме Пушкина – *Медный всадник* (написан в 1833, напечатан посмертно в 1841 г.). Конечно, эта поэма может по праву претендовать на превосходство. Нет такой концепции поэтического величия, с точки зрения которой это превосходство могло бы быть оспорено, если не считать такого (гипотетического) взгляда, который потребовал бы от поэзии, чтобы она была так же свободна от «человеческого», как *Царь Салтан*. Классицисты, романтики, реалисты, символисты и экспрессионисты – все должны согласиться в оценке *Медного всадника*. Тема его – петербургское наводнение 1824 г. и последствия, которые оно имело для Евгения, бедного незначительного чиновника, смыв в море, вместе со всеми его обитателями, домик, где жила его возлюбленная. Философская же (или как бы ее ни называть) тема – непримиримый конфликт между правом общества, воплощенным в *genius loci* города, –

бронзовой статуе Петра Великого на Сенатской площади – и правом личности, представленной несчастным Евгением, которого погубило просто географическое положение Петербурга. Величие поэмы в том, что Пушкин не делает попыток примирить их в какой-нибудь высшей гармонии. И хотя поэма начинается с великолепного гимна Петру и Петербургу, и фигура великого императора господствует над всем, приобретая размеры полубога, эта фигура разительно отличается от человечного Петра *Полтавы* и *Пира* – это бесчеловечный и могущественный демон, не знающий милосердия. Сочувствие поэта к погубленному Евгению ни в коей мере не уменьшается величием его врага. И моральный конфликт так и остается неразрешенным. По стилю *Медный всадник* – еще один шаг в направлении *Полтавы*. Концентрированная наполненность и упругость восьмисложника; строго-реалистический, но необычайно выразительный словарь; стихийное величие движения, бесчисленные перспективы, открываемые каждым словом и всей поэмой в целом, придают поэме поэтический вес, полностью оправдывающий признание ее величайшим образцом величайшей поэзии на русском языке.

Первая и самая большая драма Пушкина *Борис Годунов* (1825, напечатан в 1831), как и его первые повести в прозе, поначалу была задумана как формальный эксперимент. Начиная работу, Пушкин был заинтересован не столько действиями и судьбами своих персонажей, сколько судьбами русской трагедии и русского драматического стиха. *Борис Годунов* – первый опыт русской романтической – шекспировской – трагедии в противовес преобладавшим до тех пор французским правилам. Когда в 1826 г. Пушкин привез свою трагедию в Москву, молодые идеалисты, молив-

шиеся на Шекспира (немецкого Шекспира) и Гете, приветствовали ее как шедевр. Сегодня с ними трудно согласиться. *Борис Годунов* – это, скорее, одна из незрелых, подготовительных работ Пушкина, менее зрелых и менее совершенных, чем многие предшествовавшие – чем *Цыганы*, например, или первые главы *Онегина*. Сюжет пьесы взят из Карамзина. Это одна из вставных драматических новелл, которые придают главный литературный интерес карамзинской *Истории*. В интерпретации фактов Пушкин следовал Карамзину, и это оказалось серьезной помехой. *Борис Годунов* – трагедия искупления, но нигде Пушкин не трактует свою тему с меньшим мастерством. Иногда эта трактовка просто сентиментальна. Размер – особенно монотонная форма белого стиха – не вполне удачен. Язык несколько высокопарен и условен. И даже конструкция драмы скорее повествовательна, чем драматична. Однако, если принимать ее как хронику в диалогах, для чтения, а не для театральной постановки, она мастерски написана и является первым триумфом пушкинской экономии средств. Характеры, особенно Самозванец, написаны замечательно. Прозаические сцены, с их тонкой иронией – лучшие в трагедии, и в предшествующей русской литературе их просто не с чем сравнить. В двух-трех местах трагедия достигает истинной драматической красоты – в сцене смерти Бориса, да и в заключительной сцене, поразительно сжатой, где происходит убийство Годуновых (за сценой – французская черта!) и провозглашение Самозванца царем. *Борис Годунов* остался пьесой для чтения. Мечта Пушкина увидеть, как она произведет революцию на русской сцене, так никогда и не осуществилась. Ее влияние – и немедленное, и посмертное – было широким, но не было значимым внутренне – Рос-

сии так и не удалось создать оригинальную «шекспировскую» трагедию.

Более поздние пушкинские пьесы стоят гораздо выше и по степени совершенства, и по оригинальности – это четыре так называемые *Маленькие трагедии* и *Русалка*. *Маленькие трагедии* были написаны в изумительную Болдинскую осень 1830 г. Две из них, *Моцарт и Сальери* и *Пир во время чумы*, были вскоре напечатаны; третья, *Скупой рыцарь* (английское название – *The Covetous Knight* – принадлежит самому Пушкину), была напечатана в 1836 г., анонимно. *Каменный гость*, окончательно отделанный тоже в 1836 г., был напечатан только после смерти поэта (1840). В отличие от *Бориса Годунова* маленькие трагедии не замышлялись как формальный эксперимент. Это скорее были опыты постижения характеров и драматических ситуаций. Одним из общих названий для всей этой группы, которое Пушкин отбросил, было *Драматические изыскания*. Форма – маленькая трагедия – была подсказана Барри Корнуоллом (которого Пушкин, как и многие из его современников, даже в Англии, ценил выше, чем мы); *Скупой рыцарь* имел подзаголовок *Сцены из Ченстоновой трагикомедии* (писатель Ченстон неведом Национальному биографическому словарю). *Пир во время чумы* – довольно верный перевод сцены из драмы Джона Вильсона *The City of the Plague* (Чумной город). Таким образом, *Маленькие трагедии* можно считать в значительной мере навеянными Англией.

Они относятся к числу самых оригинальных, характерных и совершенных произведений поэта. В них Пушкин достиг величайшей сжатости. За исключением *Каменного гостя* их даже трудно назвать пьесами. Скорее это отдельные ситуации, драматические «пики», но «пики» до такой степе-

ни полные значения, что они не нуждаются в дальнейшем развитии. Это лирический метод, приложенный к драме. Длина пьес колеблется: от одной сцены, немногим более двухсот строк (*Пир*), до четырех действий и пятисот строк (*Каменный гость*). *Пир* наименее сложен. Творчество Пушкина тут ограничилось выбором – откуда начать и где кончить, переводом посредственных английских стихов Вильсона на собственные великолепные русские и добавлением двух песен, принадлежащих к его лучшим; одна из них – *Гимн Чуме*, самая страшная и самая странная из всех, какие он написал, – редкое у него раскрытие теневой стороны жизни. *Моцарт и Сальери* – исследование зависти как страсти и Божественной несправедливости, которая наделяет гением кого хочет и не награждает пожизненный труд человека, преданного делу. *Скупой рыцарь* – одно из замечательнейших и величайших исследований характера скупца; вторая сцена, где скупец-барон произносит монолог в своем подвале с сокровищами – самый великий драматический монолог на русском языке и, возможно, высший образец выдержанного от начала до конца поэтического великолепия. Что касается *Каменного гостя*, то он делит с *Медным всадником* право называться пушкинским шедевром. Он менее орнаментален и менее явно насыщен, чем *Всадник*. С начала до конца он ни разу не отходит от разговорного языка, но в безграничной психологической и поэтической многозначности своего строго неорнаментального стиха он даже превосходит *Всадника*. Это рассказ о последней любовной связи Дон Жуана – с вдовой убитого им человека – и о его трагическом конце. Это высшее достижение Пушкина на тему Немезиды – главную его тему. По гибкости белого стиха (столь отличного от стиха *Бориса Году-*

нова), по необычайно тонкому соединению разговорного языка с метром, по огромной смысловой нагрузке диалога, по несравненной атмосфере юга эта драма не имеет себе равных. Несмотря на испанский сюжет, это самая характерно-русская из пушкинских вещей – не в метафизическом смысле этого истрепанного слова, но потому, что она достигает того, чего достичь можно только на русском языке – она одновременно классична, разговорна и поэтична и воплощает в совершенной форме лучшие устремления русской поэзии с ее тягой к отборному, не приукрашенному, реалистическому и лирическому совершенству. Из всех пушкинских вещей эта всего труднее для перевода – ибо в ней поэтическая и эмоциональная ценность каждого слова доведена до предела и полностью исчерпана, и естественные возможности русского ритма (*одновременно* разговорного и метрического) использованы до конца. Изложение сюжета дало бы представление о пушкинской сжатости и сдержанности, но не о неисчерпаемых сокровищах, таящихся за ними.

Последняя драматургическая проба Пушкина – *Русалка* – осталась незаконченной. Если бы не это, она была бы третьим произведением (вместе с *Медным всадником* и *Каменным гостем*), которое могло бы претендовать на первое место в русской поэзии. То, что говорилось о стихе и поэтическом языке *Каменного гостя*, приходится повторить и о *Русалке*. Разница лишь в том, что тут и сюжет, и атмосфера – русские. Это тоже должна была быть трагедия искупления – мщение соблазненной девушки, бросившейся в реку и ставшей «холодной и могучею русалкой», своему неверному обольстителю, князю.

При жизни Пушкина величайшим успехом у публики пользовались *Кавказский пленник* и *Бах-*

чисарайский фонтан; у современных ему критиков из литературной элиты – *Борис Годунов*; это были творения незрелой юности. Поздние же его произведения, начиная с *Полтавы*, встречали все более и более холодный прием, и незадолго до смерти он слыл у молодого поколения почтенным, но устаревшим классиком, пережившим свое время и закостеневшим. Смерть поставила его на первое место в русском национальном пантеоне. Но люди сороковых годов далеки были от того, чтобы отдавать ему должное, – они считали, что он замечательный художник, сформировавший язык и оригинальность русской литературы, который вскоре будет превзойден, да и уже превзойден более национальными и современными писателями. Для славянофилов он был недостаточно русским; для радикальных западников – недостаточно современным. Те и другие предпочитали Гоголя. Только немногие, как Тургенев, с одной стороны, и Григорьев и Достоевский, с другой, заложили фундамент того стойкого культа Пушкина, который стал общим наследием каждого образованного русского человека. Но если Тургенев был в каком-то смысле истинным наследником менее витальной и мужественной, более «женственной» ипостаси Пушкина, то Григорьев и Достоевский были людьми совершенно иного склада, и их культ Пушкина был культом тех высочайших ценностей, которые они знали у него и которые для них самих были недостижимы. Их культ Пушкина – это культ потерянного рая. Основная часть интеллигенции второй половины XIX в. относилась к Пушкину равнодушно или враждебно. Многолетнее царствование утилитаризма мешало им увидеть его величие. Но среди избранных культ этот укреплялся. Нет сомнения, что *Пушкинская речь* Достоевского 1880 г., при всей своей фантастиче-

ской «непушкинскости», дала этому могучий толчок. Новой датой стал 1887 г., когда истекли авторские права и началась эра дешевых переизданий. Понимание высоты и центрального места Пушкина в русской литературе и цивилизации росло шаг за шагом, незаметно, но неудержимо. Двадцатый век получил его сполна. Когда произошла революция, оно уже было настолько повсеместным и непобедимым, что даже большевики, по духу столь же чуждые Пушкину, сколь и Достоевскому, исключили его имя – чуть ли не единственное – из огульного забвения и осуждения всей дореволюционной России.

5. МАЛЫЕ ПОЭТЫ

Двадцатые годы были временем, когда поэзия была более популярна в России, чем когда-либо прежде или после. Основной формой тогда стала байроническая повесть в стихах: увлечение Байроном началось в 1822 г. после пушкинского *Кавказского пленника* и *Шильонского узника*, переведенного Жуковским, и продолжалось до конца десятилетия. До внезапно возникшей в 1829 г. моды на писание романов стихотворные повести были даже «бестселлерами». Самый большой успех имели две «южные поэмы» Пушкина (*Пленник* и *Фонтан*). Почти таким же успехом, как Пушкин, пользовался Козлов.

Иван Иванович Козлов (1779–1840) принадлежал к старшему поколению. Стихи он начал писать только после 1820 г., когда ослеп. Среди поэтов Золотого века он выделяется сравнительно мало развитой техникой. Его поэзия нравилась потому, что легко пробуждала эмоции сентиментального порядка, а не высшей поэтической восприимчивости. И все-таки ему присущи изящество

и достоинство, свойственные поэтам того времени, когда писать плохо было невозможно. Популярность его у современников основывалась главным образом на огромном успехе поэмы *Чернец* (1824) – стихотворной повести, где мрачность байронического героя сентиментализирована и искуплена раскаянием в финале. *Чернец* породил не меньше подражаний, чем байронические поэмы Пушкина. Другие две стихотворные повести Козлова – *Княгиня Наталья Долгорукая* (1828), сентиментальная вариация на тему о злоключениях этой благородной женщины, и *Безумная* (1830) – такого большого успеха уже не имели. Ослепший Козлов изучил английский язык и сделал множество переводов. Сегодня единственные стихи, им переведенные, которые еще помнят – это *Вечерний звон* Мура и *На погребение сэра Джона Мура* Чарлза Вульфа. Второе не только исключительно точно переведено, но и принадлежит к числу прекрасных русских стихотворений.

Третий после Пушкина и Козлова поэт, завоевавший общее признание своими байроническими поэмами, был Кондратий Федорович Рылеев (1795–1826). Он был одним из лидеров движения декабристов и душой Северного общества, организовавшего мятеж 14 декабря. Его имя возглавляло список приговоренных к смерти, и он был повешен во дворе Петропавловской крепости 13 июня 1826 г. вместе с Пестелем и тремя другими. Его жизнь принадлежит более политической истории, чем литературной. Достаточно будет сказать, что он был одним из самых искренних, благородных и чистых революционеров.

Литературная деятельность Рылеева началась в 1820 г. В 1823 г. вместе с другим заговорщиком, романистом и поэтом Александром Бестужевым, он стал выпускать ежегодный альманах *По-*

лярная звезда, который был первым журналом, находившимся полностью в руках «дворян». В том же году появились его *Думы* – патриотические и исторические стихи, внушенные такого же рода стихами польского поэта Немцевича и порожденные плутарховским пониманием русской истории как собрания примеров гражданской доблести. За малым исключением эти стихи высокопарны и условны. Гораздо выше стоит рылеевская повествовательная поэма *Войнаровский* (1825). Это история племянника Мазепы, поборника свободы Украины, который чахнет в сибирской ссылке. Нельзя сказать, что *Войнаровский* – совершенное произведение искусства, и ритмически он несколько монотонен, но это благородная и мужественная поэма, вдохновленная любовью к свободе. Ее высоко ценил Пушкин, который даже воспроизвел в *Полтаве* несколько пассажей оттуда. Но лучшее, что написал Рылеев, – это *Исповедь Наливайки* (тоже, только по названию, на украинскую тему) – воодушевленная революционным пылом и написанная в год мятежа, и особенно *Гражданин*, написанный за несколько дней до 14 декабря. Это один из лучших образцов революционного красноречия на русском языке.

Во второй половине 20-х гг. байроническая поэма стала достоянием второразрядных поэтов, которые за очень короткое время износили ее до дыр.

Другой, очень популярный в 20-е гг. род стихов – элегия и короткое, полусветское лирическое стихотворение. Величайшими (и популярнейшими) мастерами этого жанра были Жуковский, Пушкин и Баратынский. Но и другие поэты, куда менее гениальные, писали короткие элегии и стансы элегического настроения, почти не уступающие по качеству средней продукции мастеров. Дух высокого мастерства был растворен в самой ат-

мосфере двадцатых годов, изящество и достоинство искупало внутреннюю посредственность тогдашних малых поэтов. Мы не будем на них останавливаться, и я только назову самого приятного их представителя, Петра Александровича Плетнева (1792–1865), друга Пушкина и его литературного агента, а после его смерти издателя журнала *Современник*.

6. БАРАТЫНСКИЙ

Самым достойным соперником Пушкина среди современников и единственным поэтом 20-х гг., кто мог бы претендовать на эпитет «великий», был Евгений Абрамович Баратынский (или Боратынский, как иногда он сам писал свое имя и как сегодня пишут его потомки). Он родился в 1800 г. в родительском имении Мара Тамбовской губернии (на юге Центральной России). Двенадцати лет он был отдан в Пажеский корпус, аристократическое военное учебное заведение. Вскоре он связался с дурной компанией и в результате был исключен за воровство. По условиям исключения ему запрещалось поступление в другое учебное заведение, и он не мог быть принят на государственную службу. Ему пришлось пойти на военную службу рядовым. Сначала он служил в лейб-егерском полку в Петербурге. Тогда же он познакомился с Дельвигом, который его ободрил, помог окончательно не пасть духом и ввел в литературные журналы. В 1820 г. Баратынский был переведен в полк, стоявший в Финляндии: там он провел шесть лет. Стихи, которые он там писал, упрочили его литературную репутацию. Наконец в 1825 г. он получил офицерский чин и в следующем году оставил службу и уехал в Москву. Он женился, был счастлив в семейной жизни, но глубокая ме-

ланхолия навсегда осталась основой его характера и его поэзии. За это время он опубликовал несколько стихотворных сборников, высоко оцененных лучшими критиками «партии поэтов», в том числе Пушкиным и Киреевским; но публика встретила их холодно, а молодые «плебеи»-журналисты (Надеждин) злобно высмеяли. В 1843 г. Баратынский уехал из Москвы за границу. Зиму он провел в Париже, где познакомился с французским литературным миром, а весной отплыл на корабле из Марселя в Неаполь. Через несколько недель он внезапно заболел и умер 29 июня 1844 года.

Поэтическое наследие Баратынского делится на две примерно равные по объему, но неравные по достоинству части: стихотворные повести и стихи. Первые никогда не были бы написаны, не подай Пушкин примера, но они не подражание более крупному поэту, а сознательная попытка написать по-другому. Первая – *Эда* – простая история о том, как дочку финского крестьянина соблазнил гусарский офицер, стоявший на квартире у ее отца, – сюжет, который уже в двадцатые годы вышел из моды и напоминал о минувшем веке. Трактуется он без риторики, которой поэт тщательно и сознательно избегает, в реалистическом обыденном ключе, с легким привкусом сентиментального пафоса, но без малейшего следа романтизма. Как и все, что писал Баратынский, эта вещь написана таким изумительно точным стилем, что рядом Пушкин кажется туманным. Описательные места принадлежат к самым лучшим – суровая финская природа всегда была особенно мила Баратынскому. И необыкновенно привлекателен тонкий психологический портрет героини – чисто психологически без сомнения стоящий выше всего, что до него было создано в русской литературе.

Вторая повесть в стихах *Бал* (1828) – романтичнее. Это история самоубийства роковой и романтичной светской львицы, брошенной любовником – ради кого? «Жеманная девчонка, со сладкой глупостью в глазах, в кудрях мохнатых, как болонка, с улыбкой сонной на устах» – излюбленный романтиками контраст темной и белокурой красоты. Обстановка поэмы реалистична, но поползновения на юмор неудачны. Баратынскому явно недоставало той естественной непринужденности, без которой юмор так трудно выносить. Третья и самая длинная повесть в стихах – *Цыганка* (1831). И стиль, и сюжет напоминают *Бал*: только смуглая леди здесь цыганка, и вместо того чтобы покончить с собой, она нечаянно убивает неверного любовника, думая, что подает ему любовный напиток.

Лирическая поэзия Баратынского тоже распадается на две части, почти равные по объему, но неравные по достоинству. В ранних своих стихах он самый блистательный и характерный поэт двадцатых годов. Они принадлежат к арзамасской поэтической школе. Главные влияния, которые можно там разглядеть, – это молодой Пушкин, французские поэты конца XVIII века (Парни, Мильвуа) и Батюшков. С поздним периодом эти стихи сближает их предельно ясная и сухая атмосфера – более сухая и ясная, чем где бы то ни было в русской поэзии – и холодный металлический блеск и звучание стиха. В английской поэзии подобный эффект можно встретить только у Попа. Это легкие летучие пьесы в анакреонтической и горацианской манере, некоторые из них – безусловные шедевры этого жанра; любовные элегии, где нежное, но не индивидуализированное чувство скрыто в оболочке блестящего остроумия; послания к друзьям, где остроумия еще больше; элегии-

размышления в стиле, напоминающем (отдаленно) Грея. Из всех этих ранних стихотворений самое длинное и, вероятно, самое лучшее – *Пиры*, где эпикурейское восхваление радостей застолья мягко перемешивается с задумчивой меланхолией. Эта меланхолическая основа постепенно нашла для себя более оригинальные формы выражения и под конец преобразилась в философский пессимизм зрелого Баратынского.

Творчество зрелого Баратынского (включающее все его стихи, написанные после 1829 г.) показывает, что Баратынский – поэт мысли, быть может, из всех поэтов «глупого девятнадцатого века» единственный, сумевший сделать из мыслей материал для поэзии. Это отчуждало его от молодых современников, да и от их потомков во второй половине столетия, для которых поэзия и чувство были едины. Поэзия Баратынского была как бы мостом между остроумием поэтов XVIII века и метафизическими устремлениями поэтов XX (в терминах английской поэзии «от Попа к Т. С. Элиоту»). Подобно тому, как он блистал умом в легких стихах начала своей поэтической деятельности, так и поздняя его поэзия дышит умом, но в другом, высшем смысле, умом, который, может быть, Поп и Донн назвали бы другим словом, но который непременно был бы включен в любое определение поэтического ума, достаточно широкое, чтобы включить и Попа, и Донна. Поэзия Баратынского интеллектуальна по содержанию, но это интеллектуальное содержание поэтически переработано и действительно превращено в поэзию. Стиль его классичен. Он всегда оставался в основе своей восемнадцативековым, значительно более, чем Пушкин. Но стараясь придать своей мысли наиболее сжатое и концентрированное выражение, он иной раз становится темен – просто от

силы сжатия. Особенно это сказалось в его поздних творениях: он любил доводить очищение от неглавного до предела, и перескакивал звенья своего хода мысли, как и звенья своей поэтической фразы. У него не было той божественной моцартианской легкости, которая производит впечатление (ложное), что Пушкин писал без всякого труда, – труд Баратынского всегда ясно виден читателю; от этого стих Баратынского кажется хрупким – прямая противоположность эластичности пушкинского стиха. Но для настоящего любителя поэзии в этом и заключается особое очарование Баратынского, потому что он, читатель, постоянно присутствует при трудной, но всегда полной победе мастера над сопротивляющимся материалом. Помимо всего прочего, Баратынский принадлежит к немногим русским поэтам – мастерам стихотворных сложных предложений, с подчиненными придаточными и скобками.

Баратынский был классиком по манере, но по мировоззрению он был если не романтик, то, во всяком случае, полуромантик. Это был мыслитель, ставший жертвой ума, жертвой аналитического знания. Он мечтал о слиянии с природой, о первобытной непосредственности духовной жизни. Он видел постоянный, неумолимый уход человечества от природы. Устремленность в более органичное и естественное прошлое – один из главных мотивов его поэзии. Символом этого был у него растущий разлад между сыном природы – поэтом – и человеческим стадом, которое с каждым поколением все более погружается в промышленные интересы. И потому растет изоляция поэта в современном мире, где он лишен народного отзыва, которым встречали его высокие вдохновения «на стогнах греческих недавних городов». Единственный ответ современного

мира современному поэту – его собственные рифмы (*Рифма*, 1841). И поэт оставляет поэзию и ищет отклика у природы, сажая деревья (*На посев леса*, 1843). Будущее индустриализированного и механизированного человечества станет блестящим и славным в близком будущем, но общее довольство и покой будут куплены ценою утраты всех высших ценностей поэзии (*Последний поэт*). И после эпохи интеллектуальной утонченности человечество неизбежно утратит свои жизненные соки и умрет от полового бессилия. После этого земля будет восстановлена в своем первобытном величии (*Последняя смерть*, 1827). Эта философия, соединяясь с его меланхолическим темпераментом, создала стихи необычайной величественности, с которыми ничто в пессимистической поэзии не может выдержать сравнения, кроме Леопарди. Такова величественная ода к унынию (*Осень*, 1838). Здесь, как и в других стихах (например, в знаменитом стих. *Смерть*, 1833), Баратынский блистательно, в высокой классической манере риторичен, хотя и с отчетливой личной интонацией. Но он всегда мыслитель, и сила ума и воображения в этих высоких одах не позволяют им стать банальными общими местами. В других стихах он демонстрирует почти спинозовскую силу рассуждения, как, например, в стихотворении *На смерть Гете* (1832), построенном как силлогизм, но с таким богатством поэзии, что даже девятнадцатый век не мог пройти мимо него и включил его во все антологии. Поскольку поэзия Баратынского в Англии совершенно неизвестна и поскольку, будучи мыслителем, он не так безнадежно не поддается переводу, я рискну дать в прозаическом переводе три его стихотворения последних лет. Все они взяты из его последнего сборника *Сумерки*.

* * *

На что вы, дни! Юдольный мир явленья
Свои не изменит!
Все ведомы, и только повторенья
Грядущее сулит.
Недаром ты металась и кипела
Развитием спеша,
Свой подвиг ты свершила раньше тела,
Безумная душа!

И тесный круг подлунных впечатлений
Сомкнувшая давно,
Под веяньем возвратных сновидений
Ты дремлешь; а оно

Бессмысленно глядит, как утро встанет,
Без нужды ночь сменя,
Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,
Венец пустого дня!

* * *

Все мысль да мысль! Художник бедный слова!
О жрец ее! тебе забвенья нет;
Все тут, да тут и человек, и свет,
И смерть, и жизнь, и правда без покрова.
Резец, орган, кисть! счастлив, кто влеком
К ним чувственным, за грань их не ступая!
Есть хмель ему на празднике мирском!
Но пред тобой, как пред нагим мечом,
Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная.

* * *

Благословен святое возвестивший!
Но в глубине разврата не погиб
Какой-нибудь неправедный изгиб
Сердец людских пред нами обнаживший.

Две области: сияния и тьмы
Исследовать равно стремимся мы.
Плод яблони со древа упадает:
Закон небес постигнул человек!
Так в дикий смысл порока посвящает
Нас иногда один его намек.

7. ЯЗЫКОВ

Третьим крупнейшим поэтом двадцатых годов был Николай Михайлович Языков. Он родился в 1803 г. в Симбирске, городе Карамзина и Гончарова. Как и Баратынскому, ему в литературе покровительствовал Дельвиг. Первые его стихи были напечатаны в 1822 г. В том же году Языков поступил в Дерптский (тогда немецкий) университет в Лифляндии, где пробыл пять лет, так и не получив диплома и проводя время в традиционных для немецких студентов пирушках и амурах. Бурные анакреонтические стихи, написанные им в Дерпте во славу веселой студенческой жизни, сделали его знаменитым. На летние каникулы он приезжал из Дерпта в Тригорское, где встретился с Пушкиным. После Дерпта он жил в Москве и в своем симбирском имении. Он сблизился со славянофильскими и националистическими кругами Москвы и, поскольку был меньше всего мыслителем, их национализм отразился в нем как грубейший джингоизм (агрессивный шовинизм). Его поэзия высоко ценилась славянофилами и «партией поэтов» – но молодые идеалисты отвергли ее как презренно-безыдейную. Это ожесточило Языкова, и в более поздние годы он написал несколько довольно безвкусных сочинений, в которых нападал на своих врагов. Здоровье, подорванное дерптскими излишествами, стало изменять ему очень рано; с 1835 г. он беспрерывно мучился по-

дагрой и диспепсией и скитался с курорта на курорт. Генуя, Ривьера, Ницца, Гастейн и другие немецкие курорты часто являются фоном его поздних стихов. Умер он в 1846 г.

Гоголь, чьим любимым поэтом был Языков, сказал о нем, играя словом «язык» и его фамилией: «Имя Языков пришлось ему недаром. Владеет он языком, как араб диким конем своим, да еще как бы хвастается своею властью». Пушкин говорил, что Кастальский ключ, из которого пил Языков, течет не водой, а шампанским. Почти физическое опьянение, производимое стихами Языкова, хорошо знакомо его читателям. Поэзия его холодна и пенится, как шампанское или как минеральный источник. К человеческим чувствам она отношения не имеет. Сила этой поэзии не в том, что она означает, а в том, что она есть. Потрясающая – физическая или нервная – энергия его стихов не имеет себе равных. Но не следует думать, что он был источником словесных водопадов, как Гюго или Суинберн. Во всем этом словесном напоре ощущается рука мастера и самообуздание, доказывающие, что не зря Языков был современником Пушкина и Баратынского. Он никогда не бывает ни болтливым, ни пресным; его стих так же насыщен, как стихи старших собратьев по ремеслу. Ранняя его поэзия, славившая вино и веселье, особенно ценилась современниками. Но опьянение ритмами, пожалуй, еще могущественнее там, где сюжет не такой откровенно вакхический. Нетрудно вообразить, что он сделал из такого сюжета, как *Водопад* (1828), но и более мирные стихи о природе (*Тригорское* или стихи о Чудском озере) совершенно так же бьют искрящейся жизнью в своем холодном хрустальном великолепии. Разумеется, Языков не испытывал чувства слияния с природой. Просто ослепительное виденье,

отразившееся на сетчатке его глаза, преображалось в ослепительный поток слов. В его власти было увидеть природу как оргию света и красок, и в этом он приближался к Державину, но у него не было ни варварской шероховатости, ни непосредственной и наивной человечности старшего барда. Поздние его стихи в целом выше ранних. Его славянофильские реакционные излияния малоинтересны (он был не слишком умен и не слишком серьезен), но некоторые элегии, написанные в глубоком унынии во время болезни, передают истинное человеческое чувство, не теряя прежнего словесного великолепия. Однако лучшие и самые прекрасные его стихи надо принимать именно как чисто словесное великолепие: таковы стансы к *Т. Д.* с их блистательным чувственным зачином и не менее блистательным окончанием на ноте бескорыстного восторга; причудливые строфы, сравнивающие вино стариков – малагу – с шампанским; знаменитое *Землетрясенье* (1844), где языковская избыточность, строго направляемая и очищенная, достигает совершенно особого великолепия; и, может быть, самые лучшие строки из всех (*К Рейну*, 1840), где он приветствует немецкую реку от имени Волги и всех ее притоков; перечисление этих притоков, непрерывный каталог в пятьдесят строчек – один из величайших триумфов русского словесного искусства и непревзойденный рекорд длинного дыхания: чтение этих стихов – самое трудное и, в случае удачи, самое славное достижение декламатора.

8. ПОЭТЫ-МЕТАФИЗИКИ

Поэты двадцатых годов образовывали реальное и при всем его разнообразии единое движение, которое можно назвать школой. Обычно

их называют «пушкинской плеядой». Но были и поэты, находившиеся вне движения, почему современники их, можно сказать, почти не признавали. Такими «непризнанными» были Федор Глинка и Вильгельм Кюхельбекер, из которых первый был просто крупным, а второй – если и не совершенным, то очень своеобразным поэтом.

Федор Николаевич Глинка (1786–1880) был двоюродным братом великого композитора. Он принадлежал к тем, очень немногим, русским поэтам, которые почти исключительно посвятили себя религиозной поэзии. Поразительна его оригинальность и независимость от общепринятых образцов. Как и другие поэты того времени, Глинка был сознательным и скрупулезным мастером. Но поэзия его – мистическая, и хотя он и был строго православным, его мистицизм по сути своей протестантского толка. Стиль его явно родственен стилю великих англиканских мистиков Герберта и Вогана. Он реалистичен и одновременно возвышен. Метафоры обычно реалистические, иной раз озадачивающие воинственностью. В его стихах много движения и размаха, когда он говорит о Страшном суде или перефразирует пророков. Его никогда не ценили по заслугам, и в последние свои годы он стал любимой мишенью для глумления молодых критиков. Его до сих пор не открыли по-настоящему, но такое открытие стало бы показателем зрелости русского литературного вкуса.

Другой поэт, не нашедший связи с временем, был лицейский товарищ Пушкина Вильгельм Кюхельбекер (1797–1846). Несмотря на немецкую кровь, он был самым горячим русским патриотом, и хотя в действительности был совершенным романтиком, сам себя настойчиво называл крайним литературным консерватором и сторонником адмирала Шишкова. Он был идеалист-энтузиаст,

примкнувший к заговору 14 декабря, и последние двадцать лет жизни провел в тюрьме и сибирской ссылке. Он напоминал дон Кихота смешной внешностью и поведением, но все, его знавшие, его любили, а Пушкин, больше всех его дразнивший, посвятил ему лучшие и искреннейшие строки в своем стихотворении на лицейскую годовщину 1825 года.

Несмотря на смешную внешность и комический энтузиазм, Кюхельбекер был человеком немалого ума, и его недолгая деятельность как литературного критика (1824–1825) ставит его, вместе с Киреевским, на первое место среди критиков Золотого века. Писать в 1825 году длинные и восторженные статьи о Шихматове было бесспорной смелостью, а доказательством большого и трезвого ума – то, что он одинаково ценил Шекспира и Расина, отказывая Байрону в праве числиться на равных с ними. Как поэт Кюхельбекер обладал тонким пантеистическим видением мира, но ему не удавалось найти этому должное выражение – его поэзия, как и большая часть поэзии второй половины века, была миром в зачаточном состоянии, ожидавшим строителя. Только изредка удавалось ему напасть на соответствующую форму, и тогда он создавал стихи поистине прекрасные. Одно из таких стихотворений – благородная элегия на смерть Пушкина, начинающаяся единственным его стихом, знакомым большинству читателей:

Блажен, кто пал, как юноша Ахилл,
Прекрасный, мощный, смелый, величавый,
В средине поприща побед и славы,
Исполненный несокрушимых сил!

Это *Жалоба поэта*, заключающая Золотой век русской поэзии, до странного близкая по вре-

мени, если не по тону, к вордсвортовой «*Extempore Effusion*» (*Излияние экспромтом*).

Альманах Кюхельбекера *Мнемозина* (1824–1825) был первой площадкой для молодых идеалистов, которые стали вводить в России культ Гете и метафизику Шеллинга. Они называли себя «любомудры» (русский перевод греческого слова «философы»). В их группу входил князь Владимир Одоевский, Погодин, Шевырев, Хомяков, Иван Киреевский – все эти имена мы еще встретим в будущих главах, но лидером их был человек, чья короткая карьера бесспорно относится к двадцатым годам. Это Дмитрий Владимирович Веневитинов, дальний родственник Пушкина. Он родился в 1805 г., умер в 1827, на двадцать втором году жизни, и с ним ушла одна из величайших надежд русской литературы. Смерть его была случайна – он простудился, едучи зимой с бала. Невозможно представить себе, чем он мог бы стать. Он обладал бесчисленными блестящими дарованиями, сильным умом и был прирожденным метафизиком и зрелым, высоким поэтом в двадцать один год. У него была поистине фаустовская жажда знаний, а способность впитывать их напоминала Пико. В то же время он был мужественный, привлекательный молодой человек, любивший радости жизни. К тому же ему было присуще внутреннее здоровье и равновесие всех душевных и телесных достоинств, чем он походил на Гете. От него в литературе осталось немного. Его философские и критические статьи впервые вводят нас в русский взгляд на мир, видоизмененный от прививки германского идеализма. Но в этих пропилеях нового учения есть здравое хладнокровие и широта охвата, которых мы напрасно будем искать у его наследников, идеалистов тридцатых годов. Поэзия его близка к совершенству. Стиль его стихов ос-

нован на Пушкине и Жуковском, но в них есть только ему присущее мастерство. Поэтический язык его чист, ритмы чисты и величественны. Характернее всего для него философские стихи.

9. ТЕАТР

Классическая трагедия с тремя единствами и александрийским стихом после Озерова умерла, но классическая комедия выжила и даже пережила возрождение. Однако за единственным, хотя и великим, исключением (комедия Грибоедова), она не создала ничего, сравнимого с лучшими комедиями XVIII века. Авторы писали для театра и для сегодняшнего дня – а не для литературы и для вечности. Некоторые из их комедий забавны, особенно те, где авторы (все без исключения классицисты и консерваторы) осмеивали карамзинистов и романтиков (напр., *Липецкие воды* Шаховского и *Студент* Грибоедова), но все они откровенно и без претензий незначительны. Пустота и отсутствие серьезных литературных интересов во всем этом комедийном мире замечательно изображены в *Литературных и театральных воспоминаниях* Аксакова. Главные лица театра в то время – разносторонний и плодовитый князь Александр Шаховской (1777–1846); Михаил Николаевич Загоскин (1789–1852), ставший впоследствии более известен как «русский Вальтер Скотт»; Николай Иванович Хмельницкий (1789–1845); Александр Иванович Писарев (1803–1828), лучший из них знаток сцены и близкий друг Аксакова. Хмельницкий и Писарев писали в основном водевили – жанр, увлечение которым в России началось в 1820 г. и достигло апогея в 1840-м. Грибоедов в своих ранних комедиях был всего лишь поставщиком умело скроенных пьес, у которых на удивление мало

общего с великой комедией, сделавшей его классиком, почти сравнимым с Пушкиным.

10. ГРИБОЕДОВ

Александр Сергеевич Грибоедов родился в Москве 4 января 1795 г. Он получил блестящее образование. Семнадцати лет он закончил Московский университет с двумя дипломами – по естественным наукам и праву – и готовился к получению научной степени, когда его учение было прервано вторжением Наполеона. Он записался в кавалерию, но в сражениях не участвовал. В 1815 г. ему разрешено было оставить военную службу, и он приехал в Петербург, где стал чиновником министерства иностранных дел. Грибоедов с головой окунулся в бурную и увлекательную жизнь послевоенной столицы. Центром его интересов, как и у многих его современников, стал театр. Он писал и ставил ничем не выдающиеся комедии и ухаживал за актрисами. Вращался он и в революционных кругах и был принят в масонскую ложу. В литературных спорах он был на стороне шишковистов. Без труда он заработал репутацию одного из самых умных и остроумных людей России. В то же время он серьезно работал в министерстве иностранных дел, так что, когда потребовалось послать секретарем посольства в Персию особо надежного человека, пост был предложен Грибоедову. Грибоедов принял назначение тем охотнее, что находился под глубоким впечатлением от дуэли, в которой принял участие. Это была знаменитая *partie carree* (дуэль четырех) между Завадовским и Грибоедовым, с одной стороны, и Шереметевым и Якубовичем, с другой. Шереметев был убит Завадовским, который сам был тяжело ранен. Через год дуэль продолжили

секунданты, Грибоедов и Якубович, которые встретились в Тифлисе. Грибоедов был ранен в руку, и один палец у него навсегда остался согнутым.

Годы 1818–1825 Грибоедов провел частью в Тифлисе, частью в Персии. Он подружился со знаменитым кавказским «наместником» генералом Ермоловым, в те дни самым популярным и самым незаурядным из должностных лиц, который почувствовал, что Грибоедов близок ему по духу и сделал его своим секретарем. Здесь, в Тифлисе, в 1822–1823 гг. Грибоедов написал свою великую комедию *Горе от ума*. Только несколько штрихов были им добавлены во время двухлетнего отпуска, проведенного в Москве и Петербурге (1823–1825). Цензура не пропустила *Горе от ума* для сцены, и только отрывки из комедии появились в альманахе в 1825 году. Но автор читал свою комедию «всей Москве» и «всему Петербургу», и она ходила в бесчисленных списках.

В конце 1825 г. Грибоедов вернулся к Ермолову на Кавказ. Но там он оставался недолго. Сразу после мятежа 14 декабря на Кавказ был послан курьер, чтобы его арестовать. Рассказывали, что Ермолов (популярный среди декабристов) предупредил Грибоедова о предстоящем аресте и дал ему время уничтожить компрометирующие бумаги. Грибоедов был привезен в Петербург и посажен на гауптвахту Главного штаба. В страшном негодовании на свой арест он написал Николаю резкое письмо в таких выражениях, что дежурный генерал не осмелился передать его императору. На допросах Грибоедов держался твердо. Несмотря на тесные связи со многими мятежниками, ему удалось оправдаться. Он был освобожден и, в качестве компенсации за пережитые неприятности, получил повышение по службе и годовое жалование. Однако все это дело до сих пор остается не-

сколько загадочным, потому что нет сомнения, что Грибоедов все-таки был в нем замешан.

Он возвратился на Кавказ, где в это время началась война с Персией. Ермолов, которого Николай не любил и которому не доверял, вынужден был уйти в отставку, но новый наместник, любимец и личный друг царя Паскевич, был родственником Грибоедова, и у них были самые лучшие отношения. Грибоедов поехал в штаб Паскевича на фронт и сопровождал его всю войну. Он вел мирные переговоры, добился заключения Туркменчайского мира (10 февраля 1828 года) и повез мирный договор в Петербург для ратификации. Его приезд в столицу был встречен пушечным салютом с Петропавловской крепости, ему были оказаны высшие почести, и он был назначен русским послом в Персию. По дороге туда, в Тифлисе, он влюбился в шестнадцатилетнюю грузинку, княжну Нину Чавчавадзе, и женился на ней. Совершенно счастливый, он уехал с молодой женой в Тавриз, откуда должен был наблюдать за тем, как персы выполняют условия мирного договора.

Это было нелегким и малоприятным делом. По договору Персия обязывалась выплатить большую контрибуцию и возвратить всех христианских пленных – т. е. в основном армянских женщин из персидских гаремов. Первый пункт был неосуществим, потому что Персия была несостоятельна, а второй персы воспринимали как страшное оскорбление святости гарема, основы, на которой зиждилось их религиозное государственное устройство. В декабре 1828 г. Грибоедов приехал в Тегеран для прямых переговоров с шахом, оставив жену в Тавризе на попечении жены британского посла. В Тегеране Грибоедов увидел, что все возмущены пунктом о выдаче христианских женщин. Он сразу понял (и писал это в депешах), что

русские требования чрезмерны, но продолжал энергично настаивать на их выполнении, не считаясь с чувствами персов. Вскоре против него поднялось народное движение, раздутое Алаяр-ханом (родственником шаха), из гарема которого бежали и укрылись в русском посольстве, согласно договору, две христианские женщины. 30 января толпа, разжигаемая Алаяр-ханом, ворвалась в посольство и перерезала всех его обитателей, кроме одного. Грибоедов погиб, сражаясь. Его обнаженное изрубленное тело сумели узнать только по скрюченному пальцу, искалеченному после дуэли с Якубовичем. Вдова Грибоедова, узнав о его гибели, родила недоношенного ребенка, умершего через несколько часов. После смерти мужа она прожила еще тридцать лет, отвергая все ухаживания и снискав всеобщее восхищение своей верностью его памяти.

Грибоедов – *homo unius libri* (человек одной книги). Книга эта – великая комедия *Горе от ума* (или, как перевел это название профессор Перз, *Несчастие быть умным*). Другие его комедии, одна из которых была написана после *Горя*, не заслуживают внимания и до странного на нее непохожи. Фрагменты социально-исторической трагедии *Грузинская ночь*, над которой он в последние годы работал, тоже разочаровывают. Некоторые из его стихотворений хороши, но это только намеки на нереализованные возможности.

Более важны его письма, ибо они – среди лучших, написанных на русском языке. Они открывают нам Грибоедова-человека, но великий писатель раскрывается перед нами только в *Горе от ума*.

Горе от ума – произведение классической школы комедии, идущее от Мольера. Как до него Фонвизин, а после него основатели русской реа-

листической традиции, Грибоедов делает главный упор не на интригу пьесы, а на характеры и диалоги. Комедия построена рыхло. Многие сцены не двигают действия и введены только для обрисовки характеров. Но в диалоге и в обрисовке характеров Грибоедов остается единственным и неподражаемым. Диалог выдержан в рифмованных стихах, это ямбы разной длины – размер, который в России ввели баснописцы как эквивалент вольному стиху (*vers libre*) Лафонтена и который достиг совершенства в руках Крылова. Диалог Грибоедова есть непрекращающийся *tour de force* (верх ловкости). Он все время старается совершить – и совершает – невозможное: втискивание обычных разговоров в сопротивляющуюся метрическую форму. Кажется, что Грибоедов специально умножает трудности. Он, например, был в те времена единственным поэтом, пользовавшимся необычными, звучными, каламбурными рифмами. В его стихах содержится как бы необходимое количество жесткостей и углов, чтобы постоянно напоминать читателю, каких мук, какого труда стоило поэту триумфальное преодоление всех препятствий. Это благородная жесткость: зарубка мастера на трудноподдающемся материале. Несмотря на оковы метрической формы, диалог Грибоедова сохраняет естественный разговорный ритм и более разговорен, чем любая проза. Он полон ума, разнообразия, характерности: это настоящая сокровищница лучшего русского разговорного языка той эпохи, когда речь высших классов еще не была испорчена и выхолощена школьным обучением и грамматикой. Чуть ли не каждая строка комедии стала частью русского языка, а пословиц из Грибоедова взято не меньше, чем из Крылова. По эпиграммам, репликам, по сжатому и лакони-

ческому остроумию у Грибоедова в России нет соперников – он перещеголял даже Крылова.

В искусстве изображения характеров Грибоедов тоже ни с кем не сравним. У него было качество, унаследованное от классицистов, которым не обладал никто из русской реалистической школы. Оно было у великих мастеров XVII и XVIII вв. – у Мольера, у Филдинга, а в XIX, думаю, только у Теккерея. Это некая всечеловечность, которая делает Тартюфа, сквайра Вестерна и мисс Кроули чем-то большим, нежели просто характерами. Они личности, но они еще и типы – архетипы, или квинтэссенции человеческого, наделенные всем, что есть у нас жизненного и индивидуального, но наделенные еще и сверхличностным существованием, подобно платоновским идеям или универсалиям схоластов. Это редкое искусство – может быть, самое редкое из всех; и из русских писателей Грибоедов обладал им в высшей мере. Это не значит, что его персонажи не живут; они живут, да еще как! – но жизнь их более продолжительна и всечеловечна, чем наша. Они вылеплены из подлинно общечеловеческого материала. Фамусов, отец, начальник важного департамента, прирожденный консерватор, циничный и добродушный философ хорошего пищеварения, столп общества; Молчалин, секретарь, мелкий негодяй, который играет с пожилыми дамами в вист, гладит их собачек и притворяется влюбленным в дочку начальника; Репетилов, оратор кофеен и клубов, «горящий свободою» и пахнущий вином, безмозглый поклонник ума и ближайший друг всех своих знакомых. Все, вплоть до самого эпизодического лица, написаны с одинаковым совершенством, законченностью и четкостью. Есть только два исключения – Софья и Чацкий. В отличие от прочих, они не замышлялись как сатирические изоб-

ражения, а как характеры остались «невыпеченными». И все-таки своим очарованием комедия во многом обязана им. Софья не тип, но это личность. Для классической комедии героиня, которая и не идеализирована, и не карикатурна, – редкость. Есть в ней что-то странное, сухо-романтическое: ясность цели, быстрое остроумие, глубокая, но сдерживаемая страстность. В пьесе она главная *действующая* сила – вся интрига движется благодаря ее действиям.

Чацкого часто критиковали за неуместное красноречие. В его речах, обращенных к Фамусову и его кругу, нет чувства сообразности и, возможно, есть погрешности в том, каким его задумал Грибоедов. Но, несмотря на это, Чацкий в пьесе – самое главное. Он ее образный и эмоциональный фокус, ее закваска и изюминка.

Дело не только в том, что самые умные речи вложены в его уста – дело в том, что он задает тон всему представлению. Его благородный, хоть и смутный, мятеж против растительного эгоистического мира Фамусовых и Молчалиных и есть истинный дух пьесы. Его радостный, юношеский идеализм, его стремительность, его порыв захватывает и бодрит. Он из семейства Ромео; и характерно, что, несмотря на как будто недостаточно ясную обрисовку характера, эта роль является традиционным пробным камнем для русского актера. Великий Чацкий такая же редкость и так же высоко ценится в России, как великий Гамлет.

11. ПРОЗА ПОЭТОВ

Влияние французского языка в России достигло апогея в царствование Александра I. Все образованные дворяне, выросшие в это царствование, знали французский не хуже, а то и лучше, чем

русский. То же самое происходило у среднего и провинциального дворянства: Пушкин не забывает напомнить, что Татьяна написала свое знаменитое письмо Онегину по-французски, ибо, как он говорит «доныне гордый наш язык к почтовой прозе не привык». Привить ему эту привычку было главной задачей поэтов, остроумцев «Арзамаса» и всех прочих из партии поэтов и дворян. Они сделали из почтовой прозы искусство; между 1815 и 1830 гг. писание писем стало для них важной частью литературной деятельности. И Золотой век поэзии является также Золотым веком эпистолярной прозы.

Пушкин как автор писем не менее велик, чем как поэт. Его «почтовая проза» – неиссякаемый источник наслаждения для всех, кто любит хороший русский язык. Это естественный, каждодневный разговорный яык, только отточенный в лаборатории великого художественного мышления. По гибкости, грации и свежести эпистолярный язык Пушкина не имеет себе равных. Не говоря уже об этом, письма его – сокровищница остроумия, здравого смысла и умной критики. Но Пушкин *никогда* не говорит о своих чувствах – ни с ближайшими друзьями, ни с женой. Единственные эмоции, которым он дает выход – нетерпение и негодование. Это сообщает его письмам особенно здоровую и бодрящую атмосферу.

Как автор писем Грибоедов стоит рядом с Пушкиным. Его язык резче и нервнее, чем пушкинский. Он полон сухого, едкого остроумия *Горя от ума* и введенной в берега дисциплинированной страстности. Грибоедов всегда знает, что хочет сказать, и говорит то, что думает, прямо и открыто. Если пушкинские письма не имеют себе равных по гибкости и свежести, то Грибоедов – первый из русских писателей по остроте и силе фразы.

Замечателен эпистолярный русский язык переписки Вяземского с Александром Ивановичем Тургеневым (1784–1845) – другом всех арзамасцев и одним из умнейших людей той эпохи. Эта переписка как бы дает постоянный комментарий к русской литературе и жизни.

В опубликованной прозе поэты Золотого века продолжали труд Карамзина, который, хотя его реформа и была принята, не смог создать универсально приемлемого стиля литературной прозы. Создание такого стиля было одной из труднейших, стоящих перед поэтами задач, а тут еще мешал французский язык. Пушкин признавался, что ему легче говорить по-французски, чем по-русски, если он хочет выразить прозой что-нибудь, кроме описания фактов. Поэты взялись за дело со всей возможной добросовестностью. Но им не удалось установить каноны русской прозы для последующих эпох, и все, что они сделали, было разрушено журналистами тридцатых годов, которые и есть истинные основатели современной русской прозы.

Старшее поколение поэтов шло прямо за Карамзиным. Проза Жуковского – и в ранних рассказах, и в поздних нравственных очерках – гладкая, приятная, но несколько худосочная и слишком безмятежная. Батюшков в своих статьях старался итальянизировать русскую прозу, как итальянизировал стихи. Вяземский и Давыдов ввели в литературу манеру, свойственную их переписке. Прозаическое наследие Давыдова – *Опыт теории партизанского действия* (1821), автобиография, предпосланная изданию его стихов 1832 г. и серия воспоминаний о военной жизни. Они показывают Давыдова-прозаика, по-настоящему оригинального. Его автобиография – это водопад каламбуров и шуток, не всегда самого лучшего вку-

са. В своих военных писаниях он резок, силен, колоритен, и его мемуары содержат куски самого интересного военного чтения на русском языке.

Вяземский тоже иногда бывает излишне остроумен: он никогда не мог заставить себя отказаться от каламбура, если каламбур навертывался ему на язык. Но в его прозе всегда, как и у Давыдова, есть сила и колоритность. Как критик (в основном в 20-е годы) он был блестящ, но поверхностен, умен, но ему недоставало воображения. Лучшее из того, что он в этом роде написал, содержится в замечательных анекдотах *Старой записной книжки* – неиссякаемого источника искрящихся, часто интереснейших сведений о крупных и мелких людях начала девятнадцатого столетия.

Во времена Пушкина анекдот был излюбленной формой, и сам великий поэт любил искусство анекдота. Анекдоты, изданные (конечно, посмертно) в его *Table Talk* (в оригинале это тоже по-английски) – шедевры этого жанра, и по языку ближе к его письмам, чем к его литературной прозе. Баратынский прозы написал очень мало, но в этой малости содержится непропорциональное количество лучшего, что когда-либо было сказано по-русски о поэзии. Следует особенно запомнить два его высказывания: его определение лирической поэзии как самого полного осознания данной минуты и замечание, что хорошая поэзия редка, ибо она требует от поэта двух качеств, как правило, исключающих друг друга: огня творческого воображения и холодности проверяющего разума.

12. РАЗВИТИЕ РОМАНА

Русский роман так и прозябал до самого 1829 г., когда вдруг на писание романов вспыхнула мода. В этом году небезызвестный Фаддей Бул-

гарин (о нем см. дальше) выпустил свой назидательный плутовской роман *Иван Выжигин*, побивший рекорды распродажи; в этом же году Михаил Николаевич Загоскин (1792–1853), известный как комедиограф, выпустил первый русский роман в вальтерскоттовском стиле – *Юрий Милославский, или Русские в 1612 году*. Это история из Смутного времени, когда поляки взяли Москву и национальные силы одержали над ними победу. Несмотря на традиционность, на недостаток истинного исторического колорита, на грубый национализм и на картонную психологию, это в своем роде очень хорошее чтение. Он имел немедленный и громкий успех и около ста лет оставался заслуженно популярным у не очень привередливых читателей. *Юрий Милославский* установил моду на исторические романы в духе Вальтера Скотта, и в течение десяти-пятнадцати лет в России их появилось очень много.

Романы Загоскина, написанные позднее в том же официально-патриотическом духе, никогда не достигали популярности первого. Все другие романисты были слабее Загоскина, за исключением Ивана Ивановича Лажечникова (1792–1869), который считается лучшим из русских вальтерскоттистов. Три его романа – *Последний новик* (1831), *Ледяной дом* (1835) и *Басурман* (1838) – можно читать и сегодня с большим удовольствием, чем того же *Юрия Милославского*. Лажечников лучше знает прошлое. Его герои сложнее и живее, его моральное чувство, такое же четкое, как у Загоскина, менее условно и более великодушно. Все романы Лажечникова, как и Загоскина, дышат патриотизмом, но, в отличие от Загоскина, его патриотизм менее ограничен, совместим с чувством справедливости, ненавистью к тирании и с высоким чувством человеческого достоинства.

Романтизм другого рода проглядывает в сочинениях Алексея Перовского (1787–1836), писавшего под псевдонимом Антоний Погорельский, единственного человека из партии поэтов и дворян, ставшего известным только благодаря своей художественной прозе. Главное его произведение – *Монастырка* (1828). Это прелестная юмористическая (хотя и довольно неловко написанная) картина нравов провинциального украинского дворянства, с идеальной, наивной, но отважной героиней (слегка напоминающей Софию Вестерн) и с довольно сложной и неправдоподобной интригой. Роман написан под явным влиянием Филдинга, но есть в нем примесь мягкого домашнего романтизма. В своих рассказах Погорельский романтичнее и фантастичнее. Лучший из них, *Черная курица*, просто восхитителен. Зависимость его от гофманского *Щелкунчика* так же очевидна, как зависимость *Монастырки* от *Тома Джонса*. Толстой отмечает этот рассказ, как произведший на него в детстве сильнейшее впечатление.

Самым блестящим из романистов этой поры был Александр Александрович Бестужев (1797–1837). Он был драгунским офицером и вместе с Рылеевым издавал альманах *Полярная звезда*. Был декабристом и в 1826 г. был приговорен к ссылке в самую отдаленную часть Сибири. В 1829 г. был переведен на Кавказ солдатом. Там ему удалось вернуться к литературной деятельности; его лучшие и самые известные романы были опубликованы в начале тридцатых годов под псевдонимом А. Марлинский. На войне он вскоре был замечен, ибо проявлял исключительную храбрость. Он был представлен к повышению в чине и к Георгиевскому кресту, но в том же году был обвинен в убийстве своей любовницы и, хотя вина его не была доказана, представление было задержано. Проис-

шествие это оставило тяжелый след в его душе. Он перестал писать и потерял всякий интерес к жизни. В 1837 г. он был убит: при штурме Адлера (на Черном море) он был буквально изрублен черкесами.

Бестужев был поэт немалого таланта. Но читателей тридцатых годов пленили его романы и рассказы. Его манера письма, при всей ее театральности и поверхностности, была несомненно блестящей. Его искрящееся словесное воображение очень выделяет его на несколько сером фоне Загоскина и Погорельского. Особенно блестящи его диалоги – постоянная «игра в волан» едкими эпиграммами и острыми репликами. Его поверхностно страстные герои с их байронической позой немногого стоят. Но повествование увлекательно, и стиль все время держит читателя в напряжении. Лучший его роман, *Аммалат Бек* (1831), происходит на фоне войны на Кавказе. В романе есть поразительные песни горцев о смерти, которым нет равных на русском языке.

13. ПРОЗА ПУШКИНА

Пушкин первым в России стал писать художественную прозу, которая осталась в веках, и был первым действительно оригинальным русским романистом. Но его место в истории русского романа несравнимо с тем, которое принадлежит ему в истории русской литературы в целом, и проза его, при всем совершенстве некоторых повестей и при всем величии всего им сделанного, не на том уровне высоты, что его поэзия. Основное различие между его поэзией и прозой в том, что он был прежде всего поэтом и в стихах говорил на своем родном языке, которому сам был и высшим мерилом и верховным судьей; проза же была для него

языком иностранным, которым он овладел путем более или менее старательного изучения. Ему удалось овладеть слогом и интонациями этого иностранного языка, и его парнасский акцент различим только для натренированного уха. Но в прозе его всегда есть ощущение некоей скованности, недостаточной свободы, подчинения своду каких-то правил, чего никогда не бывает в его поэзии. Конечно, над стихотворной строкой он работал гораздо больше, чем над прозаической. Но эта работа была как бы сама собой разумеющейся, и окончательный ее результат свидетельствовал о природной, нескованной свободе.

Только после 1830 г. Пушкин вплотную занялся прозой. Но с самого начала он твердо решил, какой эта проза должна быть. В 1822 г. он писал в записной книжке: «Вольтер может почесться лучшим образцом благоразумного слога... Точность и краткость – вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей – без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи дело другое...».

Литературная проза Пушкина основывается на примере французской литературы. Это рациональная, аналитическая, сознательно оголенная проза, лишенная всяких ненужных украшений, почти аффектированная в своей простоте. Эту прозу хочется сравнить с прозой Цезаря. Самого Пушкина влекло к Вольтеру, но хотя по изяществу и чистоте пушкинская проза сравнима с вольтеровской, ей недостает свободной импульсивной живости и раскованной стремительности великого француза. В общем надо сказать, что атмосфера XVIII века, присущая всему творчеству Пушкина, нигде не проявляется так заметно, как в его повестях, даже в тех, где он, как и другие писате-

ли его поколения, находился под влиянием Вальтера Скотта и Гофмана.

Первым его опытом обращения к художественной прозе был незаконченный исторический роман *Арап Петра Великого* (1828), история его прадеда Ганнибала. Роман остался незаконченным, и при жизни Пушкина были опубликованы только два фрагмента.

Осенью 1830 г. в болдинском уединении Пушкин написал пять коротких повестей, которые на следующий год появились без его имени под названием *Повести Белкина*. Если они и не лучшие его повести, то, во всяком случае, самые для него характерные. Нигде больше он так неуклонно не соблюдает принципы отстраненности, сдержанности и самоограничения. Повести рассказывает скромный провинциальный помещик – таким образом оправдывается безличность рассказчика. Повести не занимательны ни в бытовом, ни в психологическом, ни в описательном отношении. Это рассказы в чистом виде, анекдоты, поднятые в ранг серьезного искусства серьезностью художественного метода. По чистоте рассказа во всей русской литературе их превзошел только сам Пушкин в *Пиковой даме*. Современники приняли *Повести* с изумленным разочарованием, и только с течением времени их стали признавать пушкинскими шедеврами. Фигура мнимого автора, самого Белкина, едва намеченная в предисловии к *Повестям*, раскрывается полнее в опубликованной только после смерти Пушкина *Истории села Горюхина*. Это одно из самых замечательных произведений Пушкина в прозе, и одно из самых сложных: это одновременно пародия на мнимоученую претенциозную *Историю русского народа* Полевого, свифтовская сатира на весь социальный порядок, основанный на крепостничестве и, кроме

того, портрет одного из самых прелестных персонажей во всей русской литературе – простодушного, наивного и застенчиво-честолюбивого Ивана Петровича Белкина.

После 1831 г. Пушкин писал больше прозы, чем стихов. Только три произведения (в том числе *Капитанская дочка* и *Пиковая дама*) были закончены и опубликованы. Но сохранилось много фрагментов разной степени завершенности, и они были опубликованы посмертно. Среди них несколько зачинов того, что должно было стать введением в поэму *Клеопатра* (в одном их них находится очень интересный набросок характера Чарского, поэта, который из светского тщеславия и сдержанности не хочет, чтобы на него смотрели как на поэта), и *Дубровский*, почти законченный «роман о разбойнике» с социальной основой. Если бы он был закончен, это был бы лучший русский роман действия. Он освежающе (и очень сознательно) мелодраматичен, со своим благородным дворянином Робин Гудом и идеальной героиней. Там, как и в *Горюхине*, много сатиры. Фигуры двух вельмож, Троекурова и Верейского – наглого старосветского самодура и офранцуженного утонченного эгоиста, – украшение портретной галереи русской литературы.

Единственный полновесный и законченный роман Пушкина, опубликованный при жизни, это *Капитанская дочка* (1836), история из времен Пугачевского бунта (восстания низших классов на востоке России в 1773 г.). Это школа Вальтера Скотта по изображению прошлого, но роман странно непохож на другие «веверлеевские» романы. По размеру он не более чем одна пятая среднего романа Вальтера Скотта. Манера рассказа сжатая, точная, экономная, хотя и более просторная и неторопливая, чем в пушкинских повестях.

В ней, как и в *Дубровском*, есть изюминка настоящей мелодрамы – и в образе предводителя бунтовщиков, и в откровенно условном характере негодяя (единственный у Пушкина негодяй) Швабрина. Роман полон восхитительного юмора; чего стоит сцена дуэли героя с Швабриным и отказ старого гарнизонного офицера, выслужившегося из солдат, понять, зачем нужны дуэли. Но всего лучше в романе характеры: капитан Миронов и его жена, в мирное время милые персонажи идиллической комедии, которые, когда приходят бунтовщики, неожиданно проявляют естественное, скромное и будничное мужество и умирают героями. И Савельич, старый слуга героя, искренний в холопстве, непоколебимый в деспотизме. Не считая *Евгения Онегина*, *Капитанская дочка* была единственным произведением Пушкина, имевшим огромное влияние на последующую эпоху, – в ней содержится квинтэссенция того, чем стал русский реализм, хотя эта история рассказана в самой обычной манере, как и должна быть рассказана история. Ее реализм, экономный в средствах, сдержанно юмористичный, лишенный всякого нажима, поражает своим контрастом с другим замечательным историческим романом, появившимся два года спустя, – с риторичным, выходящим из берегов, великолепным *Тарасом Бульбой* Гоголя. *Капитанская дочка* из всех вещей Пушкина имела самое большое влияние на литературу, но не она является лучшим и характернейшим для него произведением в прозе – эта честь принадлежит *Пиковой даме* (1834). Изложить ее вкратце невозможно: это шедевр сжатости. Как и *Повести Белкина*, это произведение чистого искусства, занимательное только как целое. По силе воображения она превосходит все, что написал Пушкин в прозе: по напряженности она похожа на сжатую

пружину. По неистовому своему романтизму она близка к *Гимну Чуме* и к стихотворению *Не дай мне Бог сойти с ума*. Но фантастический романтический сюжет влит в безукоризненную классическую форму, такую экономную и сжатую в своей благородной наготе, что даже Проспер Мериме, самый изощренно-экономный из французских писателей, не решился перевести ее точно и приделал к своему французскому переводу всякие украшения и пояснения, думая, вероятно, что наращивает мясо на сухом скелете.

Пушкин был первоклассным критиком; его серьезные критические статьи и рецензии замечательны здравой взвешенностью суждений и точной ясностью выражения. Его полемика (в *Литературной газете*) тоже в своем роде непревзойденна. Его тонкая, острая и меткая ирония жалила так, что враги не могли ее забыть. Его нападки на Булгарина, продажного журналиста на жалованье у тайной полиции, восхитительны спокойной жестокостью. Они способствовали скорому закрытию *Литературной газеты*, доведя до белого каления подлого, но влиятельного соперника.

Начиная с 1832 г. основным занятием Пушкина, во всяком случае официально, стала история. Его план истории Петра Великого так и не созрел, но в 1834 г. он напечатал *Историю Пугачевского бунта* 1773 года. Это шедевр повествовательной литературы, сравнимый с *Галльской войной* Юлия Цезаря. Ее недостаток – недостаток сведений: Пушкин не мог знать многого, что было чрезвычайно важно для его темы. Он был слишком классицистом XVIII века, чтобы рассматривать историю с позиции «движения масс» и «классовой борьбы», но он очень хорошо видел и отлично показал социальные истоки великого восстания. В 1836 г. он напечатал *Путешествие в*

Арзрум – отчет о поездке на Кавказский фронт в 1829 г., в котором он достиг последних пределов благородной обнаженной сжатости.

14. РАЗВИТИЕ ЖУРНАЛИСТИКИ

Десятилетие 1825–1835 гг. кроме всего прочего, чем оно выделяется в истории литературы, замечательно и тем, что в это время начинается непрерывающаяся история русской журналистики. Несмотря на то что это была эпоха сурового цензурного давления, журналисты этого и двух последующих десятилетий совершили смелый прорыв к независимости, если не политической, то по крайней мере в общекультурных вопросах. Благодаря их усилиям стало складываться общественное мнение. Партия поэтов и дворян не слишком преуспевала в своих журналистских начинаниях. *Литературная газета* Дельвига (1830–1831) была блистательным предприятием, но цензура ее закрыла. Та же судьба постигла *Европейца* Ивана Киреевского (1832). Когда в 1836 г. Пушкин затеял *Современник*, он был уже не современным и не мог собрать нужное количество платных подписчиков.

Профессиональных журналистов «дворяне», не слишком разбиравшиеся в различиях между этими плебеями, недолюбливали и презирали. Между тем эти различия существовали: московские журналы, иногда неряшливые, но независимые и воодушевленные энтузиазмом, были непохожи на сервильную и жалкую петербургскую прессу. В Петербурге монополия на политическую информацию принадлежала газете *Северная пчела*, основанной в 1825 г. Фаддеем Булгариным (1789–1859). Булгарин был поляк, побывавший в Москве с наполеоновской армией; потом он дезертировал и вел какое-то неясное авантюрное суще-

ствование, пока в начале двадцатых годов не стал заметным в литературном мире. Он был дружен со многими декабристами, но помощь, которую он оказал правительству, доставляя улики против вчерашних друзей, снискала ему особое покровительство тайной полиции. В царствование Николая I Булгарин приобрел репутацию подлого подхалима, которого терпеть не могли порядочные люди. Он был ловкий, хотя и вульгарнейший журналист. Его газета продавалась лучше всех. Свое влияние он использовал для борьбы с теми, кто был молод, талантлив и независим. Пушкин, Гоголь, Белинский, Лермонтов, а в сороковые годы натуральная школа по очереди были его врагами, против которых он применял все средства, явные и тайные.

Совершенно иным был московский журналист Николай Полевой (1796–1846). Это был «сам себя сделавший» человек. Он был сыном купца, так и не «стал джентльменом», и джентльмены всегда его презирали. Но его энтузиазм (нередко вводивший его в заблуждение) много способствовал распространению новой литературы и оживлению русской литературной жизни. Журнал его, *Московский Телеграф* (1825–1834), был страстным, хотя и неразборчивым, ратоборцем романтизма. В 1834 г. *Телеграф* был запрещен за отрицательную рецензию на патриотическую пьесу Кукольника. Полевой был разорен. В несчастье он не проявил героизма – пошел на компромисс с булгаринской партией и таким образом потерял свое положение в литературе. Но память его после смерти была чтима по заслугам новой интеллигенцией – как память первопроходца и в некотором смысле мученика.

Другим пионером интеллигенции был Николай Надеждин (1804–1856). Тоже плебей по рож-

дению, он начал свой литературный путь, публикуя в 1828–1830 гг. в реакционных журналах серию грубых, хотя порой и остроумных, статей против поэтов, где валил в одну кучу Пушкина, Баратынского и их второстепенных подражателей, осуждая их всех скопом. Он нападал на русский романтизм с позиции немецкого, шеллинговского романтического идеализма, отказывая русскому псевдоромантизму (в определении он не ошибался) в каком бы то ни было идеологическом значении. В 1830 г. он представил в Московский университет диссертацию о романтической поэзии. В ней он защищал синтез классицизма и романтизма. В 1831 г. он затеял ежемесячный журнал *Телескоп*, в котором продолжал принижать достижения русской литературы в свете философских норм. В 1836 г. журнал был запрещен за публикацию *Философического письма* Чаадаева. Сам Надеждин был сослан на север и только через некоторое время получил разрешение вернуться в Москву. После этого он отказался от литературы и посвятил себя исключительно археологии и географии.

Наследником Полевого и Надеждина стал Белинский, диктатор литературных мнений с 1834 по 1848 г. и отец русской интеллигенции.

Глава V

ЭПОХА ГОГОЛЯ

1. УПАДОК ПОЭЗИИ

Высочайший уровень, установленный Золотым веком для поэзии, рано начал снижаться. Гармония, благородство, сдержанность, непогрешимое мастерство великих поэтов – от Жуковского до Веневитинова – вскоре были утрачены. Поэтическое искусство выродилось либо в ничем не выдающуюся пустую аккуратность, либо в столь же пустое остроумие, не подкрепленное вдохновением, либо в бесформенный шум неочищенных эмоций. Лак отполированной версификации, покрывающий отсутствие воображения и заменяющий тонкое мастерство старшего поколения, – характерная черта всех молодых поэтов, заявлявших о своей принадлежности к «партии поэтов». Петербургские журналисты поддерживали поэзию более эффектную и мишурную. Их фаворитом был Владимир Григорьевич Бенедиктов (1807–1873), чиновник министерства финансов, на десять лет ставший идолом всех склонных к романтизму чиновников всех рангов по всей России. Первая его книга появилась в 1835 г. и стала чуть ли не величайшим поэтическим успехом столетия. Он не был поэтом, но не лишен был поэтического остро-

умия – в том смысле, какой вкладывал в это слово XVI век. Метод его заключался в выжимании из поражающей метафоры – или сравнения – всего, что она могла дать. Типично для него стихотворение о сабле под названием *Бранная красавица*, в котором он доводит до предела сравнение выхваченной из ножен сабли с обнаженной женщиной. Позднее Бенедиктов отказался от своих тщеславных замашек и превратился в гладкого версификатора обычного типа.

Другая группа поэтов была близка к Бенедиктову любовью к наружному блеску рифм, образов и словаря, но отличалась от него своей высокой серьезностью. Наиболее из них заметными были Хомяков (о поэзии которого я еще буду говорить в связи с другими его произведениями) и Каролина Павлова, урожденная Яниш (1807–1893), самая интересная из русских «ученых женщин». В юности она была предметом любви великого польского поэта Мицкевича, к которому на всю жизнь сохранила романтическую привязанность. Замужем она была за романистом Николаем Павловым, брак был несчастливым. Ее литературный салон был одним из самых посещаемых в Москве; но друзья никогда не ценили ее поэтического таланта, и в конце концов она всем наскучила и сделалась общим посмешищем. Ее поэзия необычайно притягательна и своей несколько жесткой, но бесспорно выдающейся техникой, и глубоко скрытым чувством. Она бесспорно наиболее выдающийся поэт среди русских поэтесс XIX века. Несправедливое слово, но оно сразу приходит на ум, когда говоришь о поэзии Павловой, – мужская! В ней нет и следа бесформенных излияний, характерных для английских поэтесс начала XIX века. Она меньший поэт, чем миссис Браунинг, но боль-

ший мастер. Главная тема ее стихов – мужество скрытого страдания. «Улыбайся и терпи» – вот суть ее лучших стихов.

Самая передовая и новая группа поэтов тридцатых годов отвергла дисциплину формы школы Жуковского и Пушкина и стала развивать эмоционально-экспрессионистский элемент поэзии в ущерб формальному и художественному. К ним следует причислить и ранние произведения Лермонтова. Из малых поэтов, бывших как бы предтечами Лермонтова, самыми заметными были князь Александр Одоевский (1802–1839) и Александр Иванович Полежаев (1804–1838). Александр Одоевский был двоюродным братом Грибоедова и романиста Владимира Одоевского. Он служил в конной гвардии и принял участие в декабрьском восстании. Был сослан в Сибирь, а потом переведен на Кавказ, солдатом. Помнят его сегодня главным образом из-за элегии, прекраснейшей погребальной песни на русском языке, которую написал на его смерть Лермонтов. Собственные стихи Одоевского были опубликованы впервые через много лет после его смерти. В основном они посвящены горестям ссылки, но одно из них, известный ответ на знаменитое пушкинское *Послание в Сибирь* (1827), в котором великий поэт призывал ссыльных сохранять бодрость духа, есть воодушевленное свидетельство того, что мятежный дух в них жив по-прежнему.

Полежаев был незаконным сыном помещика Струйского, что сделало его деклассированным. Студентом Московского университета он вел разгульную жизнь и описал ее в бурлескной поэме *Сашка* (1825–1826). В некоторых пассажах поэмы сквозил либеральный дух, и скорее всего это, а не непристойность стихов, привлекло внимание полиции. Дело дошло до Николая I, кото-

рый в это время, сразу после суда над декабристами и их казни, был в Москве. Николай, с обычным своим актерским мастерством, разыграл роль отца, который казнит и милует, – Полежаев был отдан в солдаты, но получил право писать прямо императору, если у него будут жалобы. Очень скоро Полежаев воспользовался этим правом, потому что жалоб у него было много, но письма его никаких последствий не имели. Он попытался дезертировать, был арестован, находился под арестом более года, еле избежал телесного наказания и был отправлен на Кавказ. Началось постепенное падение Полежаева – он стал много пить и проявлял бесстыдный цинизм в отношениях с людьми, пытавшимися облегчить безнадежные условия его существования. На фронте, однако, он проявил храбрость и был наконец представлен к офицерскому чину, но приказ о производстве в офицеры пришел уже после его смерти. Полежаев находился под сильным влиянием Гюго и Байрона; пышная романтическая высокопарность чрезвычайно его привлекала. Он всегда грешил распущенностью и напыщенностью слога и излишней говорливостью. Имя его сохраняется в сокровищнице русской поэзии благодаря дюжине коротких стихотворений. В них есть страстная сила, ритмический напор и романтический огонь, свойственные только ему одному. В особенности ему удавались быстрые метры – «стаккато». Лучшие его стихи – или трагические романсы о восточной войне, или вопли отчаяния по поводу своей погубленной жизни. Самые знаменитые его стихотворения – *Песнь погибающего пловца*, написанное энергичным двухстопным хореем, и *Песнь пленного ирокеза*, привязанного к столбу и спокойно ожидающего мучительной смерти, которую его палачи ему готовят.

2. КОЛЬЦОВ

Одним из интереснейших явлений в развитии литературы 30-х годов был подъем школы олитературенной народной песни в творчестве Кольцова. Традиция эта идет от XVIII века. В двадцатые годы девятнадцатого она была усовершенствована разносторонним Дельвигом, чьи прелестные искусственно-народные «русские песни» (как тогда назывался этот жанр) стали самыми популярными из всего им написанного. Менее искусственны, более непосредственны прекрасные песни Николая Григорьевича Цыганова (1798–1831), странствующего актера, сына крепостного крестьянина. У него не было связей с литературной средой и, хотя по форме его «русские песни» идут от литературы, а не от устной традиции, дух их по-настоящему народен и «фольклорен». Они субъективны, большая часть их поется от лица женщины. Их символы, образы, лишенные сентиментальности чувства – все это народное, русское. Они были опубликованы в 1834 г., после смерти их автора, всего за год до выхода первой книги Кольцова.

Алексей Васильевич Кольцов родился в 1808 г. в Воронеже (юг Центральной России). Он был сыном прасола, зажиточного, но необразованного человека из народа. Детство и юность Кольцова прошли в донских степях, – перегонял отцовские стада на дальние рынки. Систематического образования он не получил. Стихи начал писать рано, и это привлекло внимание Станкевича, главы кружка идеалистов и богатого землевладельца Воронежской губернии. Он познакомил Кольцова со своими московскими друзьями, в результате чего возникла прочная дружба между Кольцовым и Белинским. В 1835 г. была опубликована первая книга песен Кольцова, которая была очень

тепло принята. Но и после этого Кольцов оставался в Воронеже, ведя дела своего отца и приезжая в Москву и Петербург только в связи с отцовскими судебными исками. Кольцову присущи были такт и чувство собственного достоинства, и его благородные и образованные друзья им восхищались. Эти качества всегда видны в его очень приятных письмах, которые, кроме того, свидетельствуют о подлинном здравомыслии их автора. Он разделял прекрасные устремления своих друзей-идеалистов, не теряя, в то же время, практицизма и деловитости русского купца. Но в Воронеже он чувствовал себя одиноким и несчастным. Отношения с отцом, эгоистичным и не склонным к мечтаниям деспотом, все время ухудшались; постепенно жизнь в семье стала для Кольцова адом. Его спасла из ада внезапная смерть в 1842 г. С 1840 г. он почти ничего не написал.

Поэзия Кольцова четко делится на три части: попытки – как правило, до 1835 г. – писать принятым в литературе стилем пушкинской и допушкинской школы; «русские песни»; философские размышления (думы) последних лет. Из всех трех только второй раздел обеспечил Кольцову прочное место среди классиков. Его благовоспитанные, «образованные» стихи написаны на уровне школьника – ему так никогда и не удалось овладеть формой и интонацией «образованной» поэзии, в основном потому, что он так вполне и не овладел литературным языком. Его думы, хотя некоторые глубокомысленные критики и обнаружили там глубину, жалостно бесплодны и беспомощны. Философия там детская; нерифмованные размеры до того истрепаны, что их можно найти в любой русской антологии. «Русские песни» – другое дело.

Кольцова называли русским Бернсом. Если это сравнение внушает мысль о равенстве талан-

тов – его и гениального шотландца, – то это ерунда. По размерам таланта Кольцов ближе к Хоггу, чем к Бернсу. Но по *роду* поэзии между ними есть явная и не только поверхностная близость. Как и Бернс, Кольцов шел от литературной традиции мнимо-народной песни. Как и Бернс, он на деле сталкивался с реальной крестьянской жизнью, хотя, в отличие от Бернса, и не был крестьянином. Как и Бернс, он обладал той свежестью и свободой взгляда, которой не было у его более образованных и высокородных современников. Наконец, как и Бернс, он был реалистом, и его страстность, как и у Бернса, была подлинной. Но он женственнее и сентиментальнее Бернса. Характерно, что некоторые лучшие песни Кольцова вложены в уста женщины. Лучшие из его песен – лирические; и они стали самыми популярными в народе; в них есть истинно русская тоска о свободе, просторе и приключениях. Несмотря на то, что обычно они рифмованы и поэтому более литературны по форме, в них больше подлинно народного чувства, чем в песнях о природе и о крестьянской жизни. Одна из лучших и, без сомнения, самая популярная – восхитительная песня, переведенная профессором Элтоном, которая начинается так: «*Сила молодая...*»

В этих песнях, как в настоящих народных, природа является сочувствующей певцу силой. В более сложных песнях о природе она уже персонифицируется и философизируется. Но нет более прекрасного изображения привольной степи, чем в *Косаре*, где косарь собирается туда, на низовья Дона, к богатым казакам, в степь – продавать свою силу. «Простор» и «приволье», непереводимые русские слова, которые означают нечто вроде «*space*» и «*elbow-room*», но с невыразимыми поэтическими обертонами, – эти слова и есть ме-

логический ключ к лучшим песням Кольцова. Так же прекрасны его любовные песни, где страсть, хотя и сентиментализирована и романтизирована, все-таки истинна и сильна. Прекрасная песня *de mal mariee* (насильно выданной замуж), начинающаяся словами: «Ах, зачем меня / силой выдали / за немилого / мужа старого» – из самых чистых жемчужин русской эмоциональной лирической поэзии. Наименее популярны те кольцовские песни, где он идеализирует крестьянскую жизнь и сельский труд, – темы, совершенно чуждые настоящей народной песне. Но от этого они не становятся хуже. Некоторые – как, например, *Крестьянская пирушка* – напоминают Гомера по простой, лишенной сантиментов величавости, которой он облекает простую жизнь.

3. ТЮТЧЕВ

Литературная история Тютчева довольно любопытна. Первые его стихи были опубликованы всего через три года после появления в печати Пушкина; большая часть стихов, составивших его славу, была напечатана в пушкинском *Современнике* в 1836–1838 гг., но первого критического отзыва об его поэзии пришлось ждать до 1850 г., когда его «открыл» Некрасов, и вдруг стало ясно, что Тютчев выдающийся поэт. Признание пришло незадолго перед тем, как вообще стал пропадать всякий интерес к поэзии, и только немногие чтили Тютчева в конце века, когда его опять подняли на щит Соловьев и символисты. Сегодня он безоговорочно признается одним из трех величайших русских поэтов, и, вероятно, большинство читателей поэзии ставят его, а не Лермонтова, на второе место после Пушкина. Но за пределами России он, хотя и более внятен со-

временному романтическому вкусу, чем Пушкин, остается непонятым в настоящем своем значении. Я по собственному опыту знаю, что, когда его открывают английские читатели, они почти неизменно предпочитают его всем русским поэтам. И это естественно, потому что из всех русских поэтов только Тютчев обладает теми качествами, которые английский читатель научился ценить в поэзии девятнадцатого века.

Федор Иванович Тютчев родился в 1803 г. в родовитой дворянской семье в имении своего отца Овстуг, близ Брянска. Он получил хорошее образование и дома, и в Московском университете. Его воспитателем был поэт Раич, который остался его другом и старался покровительствовать его литературной деятельности. В 1822 г., после окончания университета, Тютчев был зачислен в коллегию иностранных дел и прожил за границей двадцать два года, только изредка наезжая в Россию. Большую часть времени он провел в Мюнхене, где познакомился с Гейне и Шеллингом, с которыми потом переписывался. Он женился на баварской аристократке и стал считать Мюнхен своим домом. Много писал; то, что он редко появлялся в печати, объясняли равнодушием к своему поэтическому труду, но в действительности, думается, причиной была его необычайная уязвимость, чувствительность к редакторской и всякой иной критике. Но в 1836 г. один из друзей, допущенный к знакомству с его музой, уговорил его послать подборку своих стихов Пушкину для помещения в *Современнике*. С 1836 по 1838 гг. сорок стихотворений, которые сегодня все, любящие русскую поэзию, знают наизусть (буквально) появились в журнале за подписью *Ф. Т.* Они не привлекли внимания критиков, и Тютчев перестал публиковаться. Тем временем он овдовел и женился второй раз, снова на баварской немке. Его перевели по службе в

Турин. Ему там не нравилось, он скучал по Мюнхену. Будучи поверенным в делах, он без разрешения покинул Турин и Сардинское королевство, за каковое нарушение дисциплины был уволен из дипломатической службы. Он поселился в Мюнхене, но в 1844 г. возвратился в Россию, где позднее получил место в цензуре. Его политические статьи и записки, написанные в революционный 1848 г., обратили на себя внимание властей. Он стал играть политическую роль как убежденный реакционер и панславист. В то же время он стал очень заметной фигурой в петербургских гостиных и приобрел репутацию самого умного и блестящего собеседника во всей России. В 1854 г. появилась, наконец, книга его стихов, и он стал знаменитым поэтом. Тогда же началась его связь с Денисьевой, гувернанткой его дочери. Их любовь была взаимной, глубокой и страстной – и источником мучений для обоих. Репутация молодой девушки была погублена, репутация Тютчева серьезно запятнана, семейное благополучие омрачено. Когда в 1865 г. Денисьева умерла, Тютчевым овладело уныние и отчаяние. Удивительный такт и терпение его жены только усиливали его страдания, вызывая глубокое чувство вины. Но он продолжал жить общественной и политической жизнью. Его худощавая, высохшая фигура продолжала появляться в бальных залах, его остроумие по-прежнему пленяло общество, а в политике он стал необыкновенно задиристым и превратился в один из столпов несгибаемого политического национализма. Большая часть его политических стихов написана в последнее десятилетие его жизни. Умер он в 1873 г.; его разбил удар, он был парализован, и только мозг его оказался незатронутым.

В лингвистическом отношении Тютчев представляет собой любопытный феномен. В частной

и официальной жизни он говорил и писал только по-французски. Все его письма, все политические статьи написаны на этом языке, и на нем же были сказаны все его знаменитые остроты. Ни первая, ни вторая его жена по-русски не говорили. По-видимому, русским языком он пользовался только в поэзии. С другой стороны, немногие его французские стихи, хоть и интересны, в большинстве своем безделушки и совершенно не дают представления о том, каким великим поэтом он был на русском языке.

Стиль Тютчева архаичнее, чем стиль Пушкина и Жуковского, и, за исключением его воспитателя Раича, единственные русские поэты, повлиявшие на него, – это классики XVIII века Державин и Ломоносов, чей ораторский напор легко узнается во многих тютчевских стихотворениях. Зрелости его стиль достиг сравнительно рано, и уже немногие стихи, опубликованные в 1829 г., являют его главные черты. Примерно с этого времени поэзия Тютчева представляет собой единое целое (не считая его политических стихов, а также стихов, относящихся к «последней любви») и может рассматриваться вне всяких хронологических рамок. Самое большое число лучших стихов его написаны в десятилетие 1830–1840 гг.

Поэзия Тютчева метафизична и строится на пантеистическом понимании вселенной. Как это и бывает с каждым поэтом-метафизиком, философию Тютчева нельзя оторвать от ее поэтической формы, не лишив ее всякого значения. Но о главных ее чертах можно кое-что сказать. Основное ее отличие от философии великих английских поэтов состоит в том, что она глубоко пессимистична и дуалистична – по сути, это манихейство. Есть два мира – Хаос и Космос. Космос – живой организм Природы, пульсирующее индивидуаль-

ное существо, но реальность его вторична и менее значительна в сравнении с Хаосом – реальной реальностью, в которой Космос только легкая, случайная искра упорядоченной красоты. Эта дуалистическая философия сформулирована ясно, как для учебника, в следующих стихах:

ДЕНЬ И НОЧЬ
(1839)

На мир таинственный духов,
Над этой бездной безымянной,
Покров наброшен златотканный
Высокой волею богов.
День – сей блистательный покров –
День, земнородных оживление,
Души болящей исцеленье,
Друг человеков и богов!

Но меркнет день – настала ночь,
Пришла, и с мира рокового
Ткань благодатную покрова
Сорвав, отбрасывает прочь...
И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами –
Вот отчего нам ночь страшна!

Противопоставление Космоса и Хаоса, символизированных в *Дне и Ночи*, – основная тема тютчевской поэзии. Но Космос, растительная вселенная, хотя жизнь его во чреве Хаоса и непрочна, противопоставляется как высшее и величайшее существо малости и слабости индивидуального сознания. Эта тема находит свое риторическое выражение (сильно напоминающее знаменитый державинский парафраз 82-го псалма) в замечательном стихотворении, начинающемся словами: «Не то, что мните вы, природа...» (1836); это одна

из самых красноречивых и кратких проповедей в стихах, когда-либо написанных. Иначе она выражена во многих «фрагментах о природе». Большая часть их очень коротка, не более восьми-двенадцати стихов. Один из самых длинных – *Итальянская villa* (1838), прекрасная в своей покинутости людьми, отвоеванная у человека Природой – и потревоженная опять вторжением человека:

И мы вошли... все было так спокойно!
Так все от века мирно и темно!..
Фонтан журчал... Недвижимо и стройно
Соседский кипарис глядел в окно.
Вдруг все смутилось: судорожный трепет
По ветвям кипарисным пробежал;

Фонтан замолк – и некий чудный лепет,
Как бы сквозь сон, невнятно прошептал.
Что это, друг? Иль злая жизнь недаром,
Та жизнь, – увы! – что в нас тогда текла,
Та злая жизнь, с ее мятежным жаром,
Через порог заветный перешла?

Два элемента тютчевского стиля, риторический и классический, с одной стороны, и романтически-образный, с другой, перемешаны в его стихах в разнообразных пропорциях. Иногда романтический, насыщенный смелыми провидческими образами, получает почти полную волю. Так происходит в изумительном стихотворении *Сон на море* (1836), по дикой красоте ни с чем на русском языке не сравнимом, по богатству и чистоте романтического видения сходном с лучшими стихами Колриджа. Но даже здесь точность причудливых и лихорадочных образов напоминает о пройденной Тютчевым классической школе.

В других стихотворениях преобладает классический, ораторский, мыслительный элемент, как в уже упоминавшемся *Не то, что мните вы, при-*

рода и в самом знаменитом, вероятно, из всех *Silentium* (1833), которое начинается словами:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои;

и включает знаменитую строку:

Мысль изреченная есть ложь.

В таких стихах романтическое видение узнаваемо только по богатству и блеску некоторых выражений и по артистической звукописи. Любовная лирика Тютчева эпохи связи с Денисьевой так же прекрасна, как его философские стихи и стихи о природе, но в ней больше пронзительности и страсти. Это самая глубокая, тонкая и трогательная трагическая любовная поэзия на русском языке. Главный ее мотив – мучительное сострадание к женщине, которую погубила всеподавляющая любовь к нему. Стихи, написанные после ее смерти, проще и прямее, чем все написанное им прежде. Это крики тоски и отчаяния во всей их поэтической простоте.

Политические стихи Тютчева и его стихи «на случай», составляющие около половины собрания его сочинений, по качеству много ниже другой половины. В них не проявились высочайшие черты его гения, но некоторые являются блестящими образцами поэтического красноречия, а другие – столь же блестящими образчиками поэтического остроумия. Раннее стихотворение о взятии Варшавы по благородству и сложности политических чувств сравнимо с пушкинским *Наполеоном*, а стихотворение *На новый 1855 год* читается как жуткое и величественное пророчество. Большая часть поздних политических стихотворений (после 1848 г.) грубо националистичны и реакционны по духу, и многие (особенно после

1863 г., когда он стал писать больше, чем прежде) представляют собой не более чем рифмованную журналистику. Но даже эта грубая идеология не помешала ему создать такой шедевр как *На приезд эрцгерцога Австрийского на похороны Николая I* – блистательную лирическую инвективу, мощные стихи, вдохновленные негодованием.

Тютчев славился остроумием, но его прозаические эпиграммы были на французском языке, и ему редко удавалось заставить свое остроумие сотрудничать с искусством русского стихосложения. Но он оставил несколько шедевров, написанных в более серьезном умонастроении, как, например, это стихотворение о лютеранской церковной службе (1834):

Я лютеран люблю богослуженье,
Обряд их строгий, важный и простой –
Сих голых стен, сей храмины пустой
Понятно мне высокое ученье.

Не видите ль? Собравшися в дорогу,
В последний раз вам вера предстоит:
Еще она не перешла порогу,
Но дом ее уж пуст и гол стоит, –

Еще она не перешла порогу,
Еще за ней не затворилась дверь...
Но час настал, пробил... Молитесь Богу,
В последний раз вы молитесь теперь.

4. ЛЕРМОНТОВ

Поэзия Тютчева в 1836 г. прошла совершенно незамеченной. Это было лишь одним из симптомов того, что дни поэзии миновали, и это ощущали все. Ей предстоял еще только один взлет – молниеносное явление Лермонтова, его мгновен-

ный и всеобщий успех. Его ранняя смерть была воспринята как окончательное закрытие эпохи стихотворства, но поэтическая школа закрылась еще раньше. Существует очень важное различие между теми условиями, в которых работали Пушкин и его современники, и теми, в которые попали Тютчев и Лермонтов. Этим последним недоставало бодрящей обстановки литературного движения, сочувственной близости собратьев-мастеров, занятых тем же делом. Вокруг них была пустыня. То, что Лермонтов обрел огромную аудиторию, а Тютчев не нашел практически никого, не должно скрыть от наших глаз схожесть их положения в главном. Ни тот, ни другой не получали никакой творческой поддержки от «культурного окружения».

Михаил Юрьевич Лермонтов родился 3 октября 1814 г. в Москве. Его отец, армейский офицер и небогатый помещик, был потомком капитана Джорджа Лермонта, шотландского авантюриста, в начале XVII века поступившего на русскую службу. Лермонт, как мы помним, была фамилия Томаса Рифмача, и по традиции все Лермонты считаются его потомками. Однако Лермонтов, по-видимому, ничего не знал о своем поэтическом предке. Его мать была Арсеньева, а ее мать (урожденная Столыпина) была богатая помещица и видная в московском обществе фигура. Между родителями поэта существовало большое социальное неравенство. Когда ему было три года, его мать умерла, и это привело к разрыву между его отцом и бабушкой, которая присвоила внука и вырастила его избалованным ребенком. В девять лет его повезли на Кавказские воды; горы и вся новая обстановка произвели на него неизгладимое впечатление. Ему было тринадцать лет, когда он стал читать и писать стихи и сделался поклонником

Байрона. Общество многочисленных кузин, кузенов и знакомых (в основном барышень), способствовало тому, что в нем развились тяжелая застенчивость и болезненное тщеславие. Он стал воспринимать себя байронически, научился преувеличивать свои чувства (и свои юношеские влюбленности в том числе) и обстоятельства своей биографии (например, разлуку с отцом), возводя их на романтическую высоту. В 1830 г. он поступил в университет, но мало занимался науками и держался особняком от идеалистов, которые учились с ним одновременно. В наказание за разгульное поведение ему не разрешили сдавать переходный экзамен, и в 1832 г. он ушел из Московского университета и уехал в Петербург, собираясь поступить в университет там. Но вместо университета он поступил в юнкерское училище. Ни училище, ни Петербург Лермонтову не понравились. Но вскоре он освоился с новым окружением и стал, во всяком случае с виду, типичным юнкером. Свою застенчивость он подавил, и она стала менее заметна. Байроническая поза сменилась маской ловкого и циничного повесы. Романтическая любовь, главное чувство его московских дней, была загнана внутрь, а внешне он был занят плотскими амурами и по окончании школы – бессердечным и рассчитанным донжуанством. Юнкерская школа столкнула Лермонтова с реальной жизнью, и именно там его поэзия обратилась от велеречивого самовыражения к откровенно грубым, непечатным юнкерским поэмам – в которых, однако, уже таился росток его будущего реализма. В 1834 г. Лермонтов был выпущен в лейб-гвардии гусарский полк офицером. Он был принят в высшее петербургское общество, но его московских связей было недостаточно, чтобы занять в этом обществе заметное положение. Его тщеславие страдало от

бесчисленных булавочных уколов и только частично утешалось победами над женскими сердцами. Но под этой внешней жизнью Лермонтов продолжал жить жизнью поэта и постепенно достиг зрелости. Природный романтизм его поэтической натуры вырвался на поверхность при известии о гибели Пушкина. Во всем запомнившемся стихотворении (сейчас оно может показаться скорее риторикой, чем поэзией, но, во всяком случае, риторикой высшего качества) он выразил чувства лучшей части общества – отчаяние по поводу гибели человека, который был величайшей национальной славой, негодование на убийцу-иностранца, который «не мог понять... на что он руку поднимал», и презрение и ненависть к низким и недостойным царедворцам, позволившим иностранцу убить поэта. Стихи попали в цель – и Николай отреагировал соответственно. Лермонтов был арестован, судим военным судом, исключен из гвардии и сослан в полк на Кавказ.

Первая ссылка продлилась недолго. Не прошло и года, как Лермонтов был прощен и возвращен в гвардию. Но короткое время, проведенное на Кавказе, оживило его романтическую привязанность к этому русскому, домашнему Востоку, что щедро отразилось в его творчестве. В 1838 г. он вернулся в Петербург, на этот раз знаменитым поэтом и светским львом.

Хотя первая стихотворная повесть Лермонтова *Хаджи Абрек* появилась в журнале уже в 1835 г., началом его литературной известности следует считать стихи на смерть Пушкина, которые (хотя они, разумеется, не могли быть напечатаны) широко ходили в списках. В 1837 и 1838 гг. несколько его стихотворений появилось в разных журналах, каждый раз привлекая к себе внимание. В 1839 г. его друг Краевский основал толстый

журнал *Отечественные Записки*, и только с этих пор произведения Лермонтова стали появляться в печати регулярно и часто. В 1840 г. подборка его стихотворений и поэм и роман *Герой нашего времени* вышли отдельной книгой. Но, как и Пушкин, только с более реальными основаниями и более действенно, Лермонтов противился тому, чтобы в обществе на него смотрели как на литератора. Он мало бывал в литературных кругах, и единственным литератором, с которым он за всю жизнь близко сошелся, был Краевский. С другой стороны, он остро интересовался политическими вопросами и в 1838–1840 гг. принадлежал к тайному обществу, где эти вопросы обсуждались – к «Кружку шестнадцати».

Светская жизнь, несмотря на удовольствия, тешившие его тщеславие, раздражала и злила Лермонтова. У него было несколько настоящих искренних друзей в свете, но в целом он вызывал у него лишь возмущенно-презрительную скуку. Однако вскоре жизнь в Петербурге кончилась. Под пустейшим предлогом он дрался на дуэли с де Барантом, сыном французского посла. Обошлось без кровопролития, но тем не менее поэт был арестован и снова сослан в линейный полк на Кавказ (1840). На этот раз он принял участие в нескольких военных экспедициях против чеченцев и проявил себя как блестяще храбрый офицер. Он был упомянут в донесениях и дважды представлялся к награде, но Петербург наград не утвердил. Летом 1841 г. он поехал в Пятигорск, на Кавказские минеральные воды, и встретил там многих петербургских и московских знакомых, в том числе своего однокашника майора Мартынова. Лермонтов и Мартынов ухаживали за одной и той же барышней, *m-lle* Верзилиной, и Лермонтов отравлял Мартынову жизнь своими насмешками

над ним в присутствии этой барышни. Некоторое время Мартынов терпел, но в конце концов вызвал Лермонтова на дуэль. Лермонтов всегда был готов драться. 15 июля (по старому стилю) 1841 г. они стрелялись в долине близ Пятигорска. Мартынов выстрелил первым, и Лермонтов был убит на месте.

При жизни Лермонтов печатался мало – он отдавал в печать только те свои произведения, которые считал зрелыми. Но почти сразу после его смерти начали публиковать его ранние стихи, по качеству резко отличавшиеся от тех, которые он сам находил достойными опубликования. Пропорция этих более слабых произведений росла с каждым новым изданием и в конце концов поглотила небольшое количество совершенной поэзии в океане детских излияний. Читая Лермонтова, необходимо отличать зрелое от незрелого и не поддаваться ошибочному впечатлению от *первых* томов собрания его сочинений (к сожалению, всегда первых).

Ранняя его поэзия обильна и бесформенна. Она ценна для биографа, который в состоянии делать скидку на юность поэта, но для читателя подавляющая ее часть интереса не представляет. Изредка там и сям вспыхивают проблески гениальности, отрывки песни, поражающей такой силой непосредственного лирического возгласа, таким пронзительным самовыражением, каких и предугадать было нельзя. В этих произведениях нет ни мастерства, ни манеры, ни техники – ничего, кроме изобилия лирического сырья. Особняком от других стихов стоит *Ангел*, написанный в 1831 г., – один из высочайших лермонтовских взлетов, может быть, самое изумительное *романтическое* стихотворение на русском языке. Оно совершенно – хотя это не есть совершенство зрело-

сти. Никогда непобедимая тоска прикованной к земле души о небесной родине не была выражена с такой музыкальной правдой, как в шестнадцати строках семнадцатилетнего мальчика.

Следующий период (1832–1836) был менее продуктивен, чем первый. Это особенно относится к лирике. В юнкерской школе Лермонтов, кроме непристойных поэм, почти ничего не писал. Это антитеза его ранней поэзии, и только в синтезе этих двух элементов, реалистического и романтического, личность Лермонтова нашла свое истинное выражение. Юнкерские поэмы привели к *Сашке*, где этот синтез уже наполовину осуществлен. *Сашка* – родной, законный сын байроновского *Дон Жуана*, может быть, даже единственный во всем потомстве, который в самом деле похож на отца, хотя, явно, более романтичен и менее изыскан. Многое в этой поэме непечатно и идет не от Байрона, а от домашней традиции непристойных стихов. И все-таки общее впечатление от поэмы – явно романтическое. *Сашка* остался незаконченным и был опубликован лишь много времени спустя после смерти Лермонтова. В том же реалистическом духе, но уже без романтизма и непристойности *Сашки*, написана *Тамбовская казначейша* (опубликованная в 1838 г.), написанная онегинской строфой комическая история из провинциальной жизни, происходящая по прямой от пушкинского *Графа Нулина*. Первая из опубликованных поэм Лермонтова *Хаджи Абрек* (1835), кавказская повесть о мести, свободная от байронической мрачности и тягучести, написана в быстром темпе, грубоватым, но крепким мужественным ритмом.

За единственным исключением *Ангела*, все, представляющее абсолютную ценность лермонтовской поэзии, написано в последние четыре-пять

лет его жизни. Лермонтовскому методу работы присуща одна черта, какой, насколько мне известно, больше ни у кого нет: многие темы и пассажи разной величины, которые мы впервые встречаем в его ранних стихах, мы находим снова и снова в разных обрамлениях и с разными композиционными функциями, пока наконец они не найдут своего настоящего места в стихах 1838–1840 гг. Эта миграция характерна для общего, абстрактного типа лермонтовской поэзии. Она не привязана к событиям дня. Реальность ее случайна. Его постоянно обступают видения, угнетают какие-то эмоциональные узлы; он не может успокоиться, пока от них не освободится. Даже в самом глубоко прочувствованном из стихотворений, написанных на определенное событие, – *Памяти А. И. Одоевского* (1839) – центральное место занимает пассаж, прямо перенесенный сюда из *Сашки*. Обе самые крупные поэмы зрелого периода – *Демон* и *Мцыри* – только окончательное воплощение замыслов, зародившихся еще в 1829 и 1830 гг.

Демон, над которым он работал с 1829 до 1833 г., был продолжен в 1837 г., когда он жил в Грузии, и закончен в 1839 г. В первых набросках место действия не определено, но в окончательном варианте это Грузия, и знаменитые описательные места первой части написаны в последний период работы над поэмой. В царствование Николая поэма появиться в печати не могла, поскольку цензура нашла ее сюжет антирелигиозным, но она разошлась в бесчисленных списках. Во второй половине XIX века это была, вероятно, самая популярная поэма в России. Она привлекала читателей тем же, что и южные поэмы Пушкина, – своей беспредельной сладкозвучностью. Сладкозвучность Лермонтова более чисто-музыкальна, чем пушкинская. Она не темперирована точнос-

тью классической школы, как у старшего поэта. Наше время значительно снизило оценку *Демона*. Содержание его на том же уровне, что «ангели-периевские» поэмы Мура. Что касается самого демона, то он самый неубедительный дьявол из всех, когда-либо задуманных поэтами. Он чисто оперный, и то, что сюжет *Демона* превратился в либретто для самой «оперной» из русских опер (автор – Антон Рубинштейн), многозначительно само по себе. Для большинства русских читателей *Демон* – серьезная помеха в их общей оценке Лермонтова. И все-таки в нем есть поразительная словесная музыка и колдовство, оказавшееся достаточно мощным, чтобы захватить такого человека, как великий художник-визионер Врубель, и вдохновить его незабываемые образы. Он остался источником вдохновения для великих поэтов, как Блок и Пастернак, сумевших найти в нем больше, чем обычный нетворческий читатель. Ибо за наружной наивностью и мишурностью есть нечто, что нельзя назвать иначе как присутствие демонов.

Мцыри (что по-грузински означает «послушник») имеет подобную историю. Тема его – предсмертная исповедь мятежного юноши своему духовному отцу; это вызов существующему порядку и декларация несломленного духа. По метру (по-английски называемому восьмисложником, т. е. с одинаковой рифмой) и по языку он связан с *Шильонским узником* Жуковского. Первый его набросок, *Исповедь* (1830) – как и первый набросок *Демона* – почти не локализован. Второй – *Боярин Орша* (1835) помещен в оперную, «древнерусскую» обстановку и включен в сложный, хотя и бессвязный сюжет. В окончательном варианте, как и в *Демоне*, действие происходит в Грузии. Поэма написана с большой силой, и ее можно считать самой выдержанной в духе поэтической ри-

торики (в лучшем и высшем смысле слова) поэмой в России. Но это и нечто большее. Вся та часть ее, где говорится о природе, принадлежит маленькой, но бесценной сердцевине лермонтовского визионерства, ибо он единственный русский поэт, которому был ведом «дальний край» английских и немецких романтиков.

Видение «дальнего края» вечности, мерцающего сквозь образы этого мира, уже нашло ранее свое окончательное выражение в *Ангеле*. Это положительная черта лермонтовского романтизма. Отрицательная черта – страстное презрение к человеческому стаду. Негодование против «пустого света» – главная нота многих стихов последних лет. Такие стихотворения, как *Смерть поэта*, *Поэт*, горькая *Дума* о современниках («Печально я гляжу на наше поколенье»), или обличительная речь против французской нации по поводу похорон Наполеона в Доме инвалидов (*Последнее новоселье*) – блистательное, сильно действующее красноречие и поэзия постольку, поскольку это красноречие в стихах. Но есть стихотворение, в котором *оба* романтических аспекта Лермонтова, и визионерский, и риторический, соединены в высшем и несравненном единстве. Это *Новогоднее*: окруженный веселой аристократической толпой на балу, поэт вспоминает чистые прекрасные видения своих ранних лет – «*мечты моей созданье, с глазами, полными лазурного огня, с улыбкой розовой, как голубого дня за рощей первое сиянье*» – и, возвращенный к реальности, кончает криком негодующего презрения к окружающей его толпе.

Но Лермонтов был не только романтик. Чем старше он становился, тем больше понимал, что реальность не просто уродливое покрывало, наброшенное на вечность, не просто рабство его

рожденного небом духа, но мир, в котором надо жить и действовать. Элемент реализма впервые появляется в его юнкерских поэмах и в *Сашке*. Реализм продолжает утверждаться в его зрелых произведениях по мере того как, освобождаясь от романтических наваждений, Лермонтов постепенно вырабатывает новую манеру, в которой он проявил себя как более великий *мастер*, нежели в романтической поэзии. Ибо его романтические стихи – это блестящая демонстрация скорее действенной, нежели утонченной риторики, которую от ходульности и прозаичности спасает только сила наполняющего ее поэтического дыхания, или потоки небесной музыки, скорее подслушанные у сфер, чем сознательно созданные. В реалистической своей поэзии Лермонтов истинный мастер, ученик Пушкина. Благодаря чистой интуиции он оказался способным отгадать многие секреты поэта, от которого был отделен не столько годами, сколько перерывом традиции. Ибо Лермонтов вырос в мире уже непривычном к французской и классической культуре, и так никогда и не повезло ему встретить людей, которые могли бы его научить. Стиль его поначалу был поразительно отличен от пушкинского. Он был настолько же смутным, насколько пушкинский был точным, настолько же разбухшим, насколько пушкинский был сжатым; казалось, он состоит не из отдельных слов с четкими значениями, а из словесных масс, слитых в неразличимый бетон. Именно его смутность, столь совместимая с музыкой и «небесной песней», помогла ему достичь высших романтических эффектов; но кроме этих «пурпурных заплат», его поэзия в романтических стихах – просто поток словесных ливней. В реалистических своих стихах он вырабатывал стиль, в котором не было бы следов ни небесного происхождения, ни

романтической неряшливости. Начиная с русских стихов 1837 г. – простой и трогательной баллады *Бородино*, написанной языком и выражающей мысли старого ветерана, и изумительной *Песни про купца Калашникова*, повести из времен Древней Руси, размер и стиль которой с чудесной интуицией взяты из эпических народных песен (хотя и сюжет, и дух тут явно романтические), – он овладел стилем и мерой и создал эти шедевры, не прибегая к неуловимой помощи небесных мелодий и пурпурных заплат. После этого он уже был способен разрабатывать романтическую тему (как, например, *Беглец*, 1841) с пушкинской сжатостью и ясностью и с только ему свойственной воинственной энергией. В некоторых стихотворениях, написанных в последние два года, он попробовал и чисто реалистический стиль, применяя язык и словарный запас прозы, в соединении с большими темами и высокой серьезностью великой поэзии. Как и *Ангел*, и подобные ему, эти стихи являются его высшим достижением в поэзии. Они поддерживают его право стоять в национальной оценке рядом с Пушкиным. Самые из них замечательные – *Завещание* умирающего офицера Кавказской армии (великолепно переведенное Морисом Бэрингом в *Очерке русской литературы*) и *Валерик*, «письмо в стихах», рассказывающее в простом, но полном значенья реалистическом стиле о битве с горцами. Это стихотворение – звено между *Медным всадником* и батальными сценами *Войны и мира*.

Во что бы вырос Лермонтов как поэт – предмет ничем не ограниченных раздумий. Но и без этого он один из очень немногих великих поэтов, и хотя сегодня звезда его несколько затмилась, вполне вероятно, что потомство снова утвердит приговор девятнадцатого века и поставит его ря-

дом с Пушкиным. Как романтический поэт, он не имеет соперников в России (за исключением, может быть, Блока), и, конечно, он мог стать и великим реалистом (в русском смысле). Но вполне вероятно и то, что основным направлением его развития могла стать проза, которая сегодня считается самым бесспорным основанием для его положения в первом ряду.

5. ПОЭЗИЯ РЕФЛЕКСИИ

Поэзия Золотого века была прежде всего и превыше всего «поэтической», в этимологическом смысле этого греческого слова (*poieo* – делаю, творю). Поэты этого времени были «делателями», творцами. Их поэзия была не записью их личного опыта, а творчеством из материала этого опыта. Поэзия Лермонтова была (как и всякая настоящая поэзия) тоже творчеством и преображением, но элемент сырого опыта и желание его выразить играют в ней гораздо большую роль, чем у его старших современников. В последних произведениях он обратился к более «поэтическому» методу. Но для читателя поэзия перестала быть созданием «прекрасных вещей», чья красота заключалась в том, что они новы и преодолевают обычный опыт, и сделалась прямым ответом на его, читателя, собственные психологические эмоции, «прекрасным языком эмоций» – словом, прекрасным подтверждением чувств, которые читатель сам пережил. Когда поэзия достигает этой ступени, она утрачивает самостоятельное существование.

Чувства – внутренний опыт – составляли главный интерес в жизни лучших русских людей в тридцатые и сороковые годы. Их героем был Гамлет, их главным занятием – самоанализ. Культ

чувства, убеждения, что великие чувства являются единственным оправданием притязаний человека на превосходство, разделялся всеми. Но почти никогда самоанализ не помогал человеку разглядеть в своей душе достаточно великих чувств. Недовольство собой из-за того, что человек не может найти в себе великих, облагораживающих чувств, предписанных романтической традицией, стало темой литературы того времени. Оно ярко проявляется у Лермонтова. У него чувства и писания такого рода были только одной стороной его слабой – человеческой, а не «поэтической» – натуры. Но у меньших поэтов его поколения, так называемых поэтов «рефлексии» (что по-русски означает критическое самонаблюдение), это чувство стало единственной нотой, а стиль – версифицированной его записью. Наиболее видные из их числа поэты Иван Павлович Клюшников (1811–1895) и особенно Николай Платонович Огарев (1813–1877), друг детства и в течение многих лет политический союзник Герцена. Человек большого, но неоформленного душевного благородства, Огарев был несчастлив в семейной жизни. В 1856 г. он эмигрировал и стал вместе с Герценом издавать *Колокол*.

Огарев оказался в значительной степени злым гением Герцена, не потому, что у него были какие-нибудь дурные намерения, но потому, что у него совершенно отсутствовал политический такт, отличавший его великого сотрудника. Его стихи (которые он начал публиковать с 1840 г. и которые вышли книгой в 1856 г.) типичны для идеалистических сороковых годов. Меланхолия, разочарование, бессильные стремления, печальные воспоминания об упущенном счастье – вот его главные темы. Такие стихи, как Огарев, мог бы писать герой тургеневских романов.

Сам Тургенев начал свою литературную деятельность со стихов. Поэтическая его деятельность продолжалась с 1838 по 1845 г. Он гораздо более художник, чем Клюшников и Огарев, ибо через Плетнева имел прямую связь с Золотым веком. Но темы его поэзии те же, что и у них, – меланхолия, разочарование, идеалистическая ирония над осыпающимися и увядающими «великими чувствами». Самая его запоминающаяся (и самая длинная) поэма – *Параша* – была восторженно принята Белинским в 1843 г. Это произведение романтической иронии; ее тема – перерождение идеальной юношеской любви в скучные реалии совместной жизни людей среднего возраста. Стиль идет от *Дон Жуана* или от *Евгения Онегина*, и от Лермонтова (просодию которого автор отлично сымитировал). Не будучи великой поэмой, сравнимой с лучшими тургеневскими рассказами, это произведение никак не заслуживает пренебрежения.

6. ДРАМА

Русский театр тридцатых и сороковых годов по-прежнему блистал великими актерами и высоким уровнем актерской игры, но не драматургами. Исключение, подтверждающее правило, – комедии Гоголя, но они так же одиноки и изолированы в тридцатые годы, как комедия Грибоедова была в двадцатые. Общий уровень драматургии был ничуть не выше, чем в минувший период. В трагедии восторжествовал романтизм, но это не пошло на пользу русской сцене. Пьесы Нестора Кукольника (1809–1868), написанные белым стихом на романтические темы, отлитые по шиллеровской форме, имели огромный успех, особенно в Петербурге; наполнявшие зал государственные чиновники находили в этих дешевых, мишурных,

бьющих на эффект пьесах именно то, чего они требовали от романтизма. Менее мишурными, но в остальном не лучше кукольниковских, были романтические и патриотические пьесы несчастного Полевого. Не лучше был и барон Егор Розен (1800–1860), автор либретто великой оперы Глинки *Жизнь за царя* (1836), хотя по какой-то непонятной для нас причине ему одно время покровительствовал Пушкин.

Настоящим драматургом в тридцатые годы был не Кукольник и не Полевой, а Шекспир. Это особенно справедливо для Москвы, где зрители были просвещеннее и демократичнее, чем петербургские. Это были студенты университета, молодые купцы и городские чиновники, тянущиеся к культуре и красоте. Особенно популярен был *Гамлет*. Идеалисты находили в Гамлете родную душу, а прочая аудитория была захвачена романтической красотой диалога и еще более – вдохновенной игрой Павла Мочалова (1800–1848), великого русского романтического трагика.

Но в то время как на одной русской сцене господствовал воплощенный Мочаловым романтизм, другая постепенно двигалась к новой, русской, концепции реализма. Усиление реализма на русской сцене происходило ровнее и логичнее, чем в литературе, благодаря выдающейся личности Михаила Щепкина (1788–1863), который во второй четверти столетия совершил революционный переворот в манере комической игры и заложил основы чисто русского реалистического стиля.

В комическом репертуаре, особенно в петербургском, почти безраздельно господствовал водевиль. Правда, позднейшие авторы брали для своих водевилей сюжеты и сочиняли интриги из русской жизни, сам жанр оставался не оригинальным, французским. Он был проникнут веселым беспеч-

ным «скрибизмом», и литературное его значение невелико. Но с театральной точки зрения это жанр чрезвычайно благодарный, потому что в нем масса действия, и актеры имеют возможность проявить свою индивидуальность. Не раз говорилось, что в смысле сценичности водевилисты тридцатых и сороковых годов остались в России непревзойденными. Но литературное их значение почти ничтожно.

7. РОМАНИСТЫ ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ XIX ВЕКА

Художественная проза тридцатых и начала сороковых годов представляла собой хаос, но хаос плодородный. Романтизм и реализм, фантазия и каждодневная жизнь, идеализм и сатира, конструкция и стиль – все находилось в состоянии плодотворного брожения и все было смешано и перемешано. Хаосу предстояло оформиться только во второй половине сороковых годов, когда родилась русская реалистическая школа.

Проза в этот период делилась на три основных направления: немецкий романтизм, французский романтизм и русский натурализм. Первый представлен Александром Фомичом Вельтманом (1800–1870) и князем Владимиром Одоевским (1803–1869); второй – Николаем Павловым (1803–1864) и Еленой Ган, ур. Фадеевой (1814–1842; псевдоним – Зинаида Р-ва). Третья группа представлена Погодиным и Далем. В Гоголе проявились все три направления – и все три он перерос в силу своей огромной оригинальности.

Вельтман начал свою литературную деятельность в 1830 г. и продолжал ее до самой смерти, хотя после упадка романтизма в 40-х гг. практически лишился читателей. Восхитительно-

читабельный стиль Вельтмана основан на Стерне, Жан Поле и немецких романтиках. Его свободно построенные рассказы являют смесь воображения и игриво безответственного юмора и изобилуют стерновскими приемами разрушения иллюзии повествования. Они полны учености, излагаемой иронически, чисто по-стерновски. Идеалисты тридцатых и начала сороковых годов ценили вельтмановский романтический юмор и причудливые методы построения как выражение «романтической иронии» – иронии превосходства поэта над несовершенством этого конечного мира.

Он никогда не надоедает, ибо благодаря неизменно очаровательному юмору и прихотливому стилю читать его – всегда наслаждение.

Князь Владимир Федорович Одоевский (1803–1869) в юности был одним из «любомудров». Позднее он поступил на службу, где сделал блестящую карьеру; он умер сенатором. Кроме того, он был филантропом, и его имя связано с несколькими известными благотворительными обществами. Одоевский обладал энциклопедическими знаниями и прекрасно разбирался в естественных науках (включая алхимию), музыке и философии. В литературе он и Вельтман были главными проводниками немецкого романтизма.

Лучшие рассказы Одоевского несут на себе печать гофмановского влияния. Главная тема их – контраст между низшей, сомнительной реальностью обычной жизни и высшей реальностью жизни идеальной. Все рассказы вдохновлены презрением к низменной плотской жизни филистерского стада. Главный его труд – *Русские ночи* (1844) – серия философских бесед о непригодности философии для разрешения загадок вселенной, если она не ведома высшим знанием.

«Французские романтики» развивали идеи попроще, более практического толка – свободы и культа страсти, – и более яркие формы риторики.

Больше всех преуспевал Павлов, пользующийся дурной репутацией муж Каролины Павловой. Его *Три повести* (1835), по небрежности пропущенные цензурой, были одной из самых больших литературных сенсаций того времени. Они изобилуют яркой и звучной риторикой. Но основной их интерес – нота социального протеста, никогда так сильно не звучавшая в русской художественной литературе. Самая поразительная из трех – трагическая повесть о талантливом крепостном музыканте. Книга много обещала, однако Павлов не пошел дальше. Вторая его книга (*Новые повести*, 1839) оказалась ниже первой, после нее он всецело предался игре и ораторству за обедами.

Влияние Жорж Санд, вскоре ставшее таким могучим, проявилось впервые в произведениях Елены Ган. Муж ее был артиллерийским офицером, и она странствовала с ним вместе с одного Богом забытого воинского постоя на другой. Все ее повести – протест против смертной скуки, вульгарности, пустоты провинциальной и гарнизонной жизни. Ее кроткие, молчаливые, но страстные героини необыкновенно наивны и беспомощны и вечно оказываются жертвами зависти и клеветы провинциальных сплетниц. Мужчины у нее или подлецы, соблазняющие женщин притворной любовью, или трусы, чья страсть слишком слаба, чтобы заставить их достойно поступить с любящими их женщинами.

Третья группа – русских натуралистов – принадлежит главным образом послегоголевскому периоду и не может рассматриваться, пока мы не поговорили о Гоголе. Но первые реалистические

истории Погодина из жизни русского мещанства появились еще в 1829 г., а Даль начал публиковать анекдоты и рассказы в нарочито народном духе в 1832 г.

Особо от главной линии развития литературы и параллельно Гоголю, вне зависимости от него стоят романы об украинской жизни Григория Квитки (1778–1843), писавшего под псевдонимом Основьяненко. Большая часть его произведений написана на украинском языке и потому не входит в сферу внимания этой книги, но его роман *Пан Халявский*, написанная с тяжеловесным реализмом и тяжеловесным юмором картина ничем не одухотворенной и сугубо материалистической жизни украинского помещика, – заметная веха в движении к чисто физиологическому натурализму.

8. ГОГОЛЬ

Николай Васильевич Гоголь (полная его фамилия Гоголь-Яновский, но он рано отбросил вторую половину) родился 19 марта 1809 г. в торговом городе Сорочинцы Полтавской губернии. Он был родом из украинского дворянства. Отец был небогатым помещиком и украинским драматургом-любителем. В 1821 г. Гоголь поступил в Нежинский лицей и оставался там до 1828 г. Там он начал писать. Его не слишком любили товарищи, но с двумя-тремя из них он по-настоящему подружился. Очень рано в нем проявилась склонность к угрюмой затаенности, вместе с мучительной застенчивостью и безграничным честолюбием. Так же рано в нем развился необычайный талант имитатора, который впоследствии сделал его таким непревзойденным чтецом собственных вещей. В 1828 г., закончив лицей, Гоголь приехал в Петербург, полный смутных, но блестящих честолюби-

вых надежд. Они тут же были безжалостно разрушены. Он надеялся стать актером, но был отвергнут: его голос нашли слишком слабым. Он надеялся сделать блестящую карьеру на государственной службе – его посадили переписывать обычные бессмысленные бумаги. Он надеялся на литературную славу и привез с собой поэму-идиллию из немецкой жизни, очень слабую и наивную – *Ганц* (sic!) *Кюхельгартен*. Гоголь издал ее (за собственный счет, разумеется) под именем «В. Алов». Журналы ее заслуженно осмеяли. Он скупил и уничтожил весь тираж. В состоянии полного разочарования он внезапно уехал за границу с намереньем, как он говорил, отправиться в Америку. Но доехал он только до Любека. Через несколько дней он вернулся в Петербург и снова решил попытать счастья, на этот раз проявив больше терпенья. Он поступил на службу, все еще надеясь стать великим государственным человеком, и одновременно начал писать прозу. Познакомился с «литературной аристократией», напечатал рассказ в альманахе Дельвига *Северные цветы*, был взят под покровительство Жуковским и Плетневым и в 1831 г. представлен Пушкину. В этом избранном литературном кругу он был хорошо принят и, попрежнему тщеславный, непомерно возгордился своим успехом и стал вести себя очень самоуверенно. Благодаря Плетневу он получил место учителя истории в институте благородных девиц и немедленно вообразил, что великим человеком он станет, если напишет Историю.

В это же время (1831) он издал первую книгу своих украинских рассказов (*Вечера на хуторе близ Диканьки*), которая имела настоящий успех. За первой книгой в 1832 г. последовала вторая, а в 1835 г. вышел двухтомник рассказов и повестей под названием *Миргород* (туда вошли *Вий*, *Тарас*

Бульба, *Старосветские помещики* и *Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем*) и два тома прозы под названием *Арабески* (куда, кроме ряда очерков, вошли *Невский проспект*, *Записки сумасшедшего* и первый вариант *Портрета*). В 1834 г. Гоголь был назначен профессором истории Петербургского университета, хотя, кроме безграничной самоуверенности, никаких данных для занятия этой кафедры у него не было. Эта академическая авантюра окончилась полным провалом. Первая лекция – введение в историю средних веков – блистала вдохновенной риторикой, но все, за ней последовавшие, были пусты и бессодержательны. Тургенев, находившийся среди слушателей, оставил воспоминания о жалком впечатлении, которое эти лекции производили. Вскоре Гоголь осознал свой провал (хотя вряд ли отнес его за счет своей непригодности) и в 1835 г. ушел из университета. Хорошие отношения с «литературной аристократией» у него продолжались, Пушкин и Жуковский по-прежнему поддерживали его. Но настоящей близости у Гоголя ни с Пушкиным, ни с Жуковским не было. Он им нравился, они ценили его талант, но обожествлять его отказывались. В конце концов, возможно даже, что они его недооценивали. Но если «аристократия» выражала ему умеренное восхищение, то в Москве Гоголь нашел то полное признание и поклонение, которые только и могли его удовлетворить. Молодые идеалисты с Белинским во главе вознесли его до небес, но подружился он не с ними. Средой, которая стала его убежищем, оказались славянофилы и особенно семья Аксаковых, где он встретил безграничное и безусловное восхищение.

Хотя между 1832 и 1836 гг. Гоголь с огромной энергией работал над своими художественными произведениями и хотя все они так или иначе в

течение этих четырех лет имели своим источником его встречи с Пушкиным, Гоголь все еще не решил, удовлетворится ли его честолюбие литературным успехом. Только после представления его комедии *Ревизор* 19 апреля 1836 г. он окончательно поверил в свое литературное призвание. Эта комедия – злая сатира на русскую провинциальную бюрократию – увидела сцену только благодаря личному вмешательству Николая I. Встретили ее восторженной хвалой и яростными поношениями. Петербургские журналисты – выразители взглядов официальных кругов – подняли кампанию против Гоголя, в то время как «аристократы» и московские идеалисты всех оттенков невероятно ею восхищались. Они восприняли ее не просто как произведение искусства, а как огромное нравственное и общественное событие. Гоголь, хотя и задетый нападками филистеров, был окрылен восхищением своих поклонников. Когда через два месяца после первого представления он уезжал за границу, он уже был твердо уверен, что его призвание – «приносить пользу» родине мощью своего литературного гения. Двенадцать последующих лет (1836–1848) он прожил за границей, только изредка наезжая в Россию. Местопребыванием своим он выбрал Рим. Гоголь влюбился в Вечный Город, отвечавший столь развитому у него чувству великолепия, город, где даже вечно преследовавшие его образы человеческой пошлости и животности принимали живописную и поэтическую оболочку, гармонично сливающуюся с прекрасным целым. Смерть Пушкина произвела на Гоголя сильнейшее впечатление, утвердив его в мысли, что отныне *он* – глава русской литературы и от него ждут великих свершений. Главным трудом его в эти годы была большая сатирическая эпическая поэма, как она по-русски называ-

ется, *Мертвые души*. В то же время он работал и над другими произведениями – переделывал *Тараса Бульбу* и *Портрет*, закончил свою вторую комедию *Женитьба*, написал отрывок *Рим* и знаменитую повесть *Шинель*. В 1841 г. первая часть *Мертвых душ* была готова, и Гоголь поехал в Россию, чтобы наблюдать за ее печатанием. В 1842 г. она вышла в Москве под навязанным цензурой названием *Похождения Чичикова, или Мертвые души*. В это же время вышло собрание его сочинений в четырех томах. Прием, оказанный новой книге всей литературной Россией, был безоговорочно восторженным. Это был апогей гоголевской литературной карьеры и практически конец его художественной деятельности. Его дальнейшее развитие пошло так, как никто не ожидал, разочаровав всех, и еще и поныне остается одним из самых странных и озадачивающих случаев в истории русской литературы.

Творчество Гоголя, особенно в самых его значительных и влиятельных сочинениях *Ревизор* и *Мертвые души* было сатирическим. Казалось, это чистая сатира, направленная против темных, животных сил загнивающей России. Как таковая она была принята и задетой стороной – бюрократами и выражающими их мнение журналистами, и настроенной против них элитой. Этой последней автор этих сатир мнился учителем, человеком, несущим великую идею морального и социального возрождения, врагом темных общественных сил, другом прогресса и просвещения. И в этом крылось громадное недоразумение. Произведения Гоголя были сатирическими, но не в обычном смысле. Это была не объективная, а субъективная сатира. Его персонажи были не реалистическими карикатурами на явления внешнего мира, но карикатурами на фауну его собственной души.

Они были экстраполяцией «уродств» и «пороков» автора: *Ревизор* и *Мертвые души* были сатирой на себя, на внутреннее «я» и оказывались сатирой на Россию и человечество, только поскольку и Россия, и человечество в этом «я» отразились. С другой стороны, Гоголь, наделенный сверхчеловеческой силой творческого воображения (в мировой литературе у него в этом есть равные, но нет высших), обладал совершенно несоответствующим его гению пониманием вещей. Идеи свои он вынес из провинциального отчего дома, получил их от своей простенькой, инфантильной матери; впитанный им в первые годы литературной деятельности столь же примитивный романтический культ красоты и искусства только слегка видоизменил их. Но его безграничное честолюбие, усилившееся от почестей, воздаваемых ему его московскими друзьями, побуждало его стать чем-то большим; не просто комическим писателем, а пророком, учителем. И он довел себя до того, что уверовал в свою божественную миссию – воскресить морально погрязшую в грехах Россию.

После появления первой части *Мертвых душ* Гоголь, по-видимому, собирался продолжать их в плане дантовской *Божественной комедии*. Первая часть, где были только карикатуры, должна была быть Адом. Во второй должно было происходить постепенное очищение и преображение мошенника Чичикова под влиянием благородных откупщиков и губернаторов – Чистилище. Гоголь сразу же начал работать над второй частью, но работа не шла и была отложена. Вместо этого он решил написать книгу прямых моральных проповедей, которые откроют миру его миссию. Но ему нечего было дать миру, кроме причудливых масок, экстраполированных из собственного подсознательного «я», или сверкающих

романтических и героических образов своего творческого воображения. «Весть», воплотившаяся в новой книге, была всего лишь смесью провинциальных, приземленных и бездуховных религиозных поучений, слегка обрызганных эстетическим романтизмом и поданных для оправдания существующего порядка вещей (в том числе крепостного права, телесных наказаний и т.п.) и для того, чтобы каждый человек осознал *конформизм* как свой долг и изо всех сил поддерживал нынешний, заведенный Богом, порядок. Книга под названием *Выбранные места из переписки с друзьями* (хотя фактически там никаких мест из подлинных писем не было), вышла в свет в 1847 г. Гоголь ожидал, что она будет принята с благоговением и благодарностью, как послание с Синая. Он верил, что она послужит сигналом для немедленного возрождения россиян к нравственности от греховности. Вскоре его постигло жестокое разочарование. Его лучшие друзья, славянофилы, отнеслись к книге с явным мучительным отвращением. Сам Аксаков, архипастырь гоголевского культа, написал ему письмо, внушенное горько оскорбленной дружбой, обвиняя его в сатанинской гордости, маскирующейся под смирение. После этих упреков, за которыми последовали и другие, от людей, по его мнению, принадлежавших ему всецело, яростное и откровенное письмо Белинского, обвинявшее Гоголя в фальсификации христианства на потребу власть имущих и в обожествлении реакции и варварства, хотя и глубоко задело Гоголя, но вряд ли усилило его разочарование в себе. Его комплекс неполноценности превратился в волну отвращения к себе, и Гоголь бросился искать спасения в религии. Но он не создан был для религиозной жизни, и, как бы отчаянно себя к ней ни принуждал, она ему не давалась. Началось следующее

действие его трагедии. Вместо того, чтобы провозглашать благую весть, которой не обладал, он попытался совершить то, на что был неспособен. Его начальное религиозное образование рисовало ему христианство в его простейших формах: как страх смерти и ада. Но у него не было внутреннего устремления к Христу. Безнадежность усилилась, когда он предпринял (в 1848 г.) паломничество на Святую Землю. Душа его не согрелась от того, что он оказался на земле, по которой ходил Христос, и это окончательно убедило его, что он погиб безвозвратно. Из Палестины он вернулся в Россию и провел последние годы в постоянных разъездах по стране. Он встретился с отцом Матфеем Константиновским, яростным и ограниченным аскетом, по-видимому, имевшим на него большое влияние, который еще усилил его страх перед неминуемой погибелью, настаивая на греховности всего его творческого труда. И все-таки Гоголь продолжал работать над второй частью *Мертвых душ*, первый набросок которой, не удовлетворивший его, он уничтожил в 1846 г. Здоровье его, давно уже оставлявшее желать лучшего, постепенно ухудшалось. Он подрывал его своим аскетизмом, все время стараясь принудить себя к христианской внутренней жизни. К февралю 1852 г. он фактически находился в состоянии безумия. В приступе самоуничижения он уничтожил часть своих рукописей, среди которых была и почти вся вторая часть *Мертвых душ*. Он объяснял, что это произошло по ошибке, – дьявол сыграл с ним такую шутку. Неизвестно, хотел он это сделать на самом деле или нет. После этого он впал в черную меланхолию и умер 21 февраля 1852 г.

Значение Гоголя двояко: он не только был великим писателем; он еще и необычайно интересная личность, любопытнейший психологиче-

ский феномен. Вероятно, его психологическая загадка так навсегда и останется загадкой. Я буду здесь ею заниматься только в ее прямом отношении к природе его творчества. Но как писатель Гоголь не раздваивается в том смысле, в каком раздваиваются Толстой или Достоевский. Не существует общей *литературной* мерки для его художественных произведений и других, в том числе моралистических, писаний. Последние интересны лишь постольку, поскольку проливают свет на психологию его личности. Ранние эссе, содержащиеся в *Арабесках*, – просто чистая риторика, не более чем удобрение для воистину великолепной риторики таких ранних повестей, как *Страшная месть* или *Тарас Бульба*. *Переписка с друзьями* – мучительное, почти унизительное чтение, несмотря на внезапные вспышки воображения, прорывающиеся сквозь тяжелый, ядовитый туман. Критические страницы, со своими порой воистину высокохудожественными оценками и импрессионистическими портретами русских поэтов (особенно его любимых Языкова и Державина), можно выделить: они одни только и достойны похвалы. Из писаний последних лет комментарий к литургии – вторичная и безответственная вещь. И хотя *Авторская исповедь* примечательна как имеющий немаловажное значение человеческий документ, она совершенно несравнима с *Исповедью* Толстого. Однако и в этих произведениях всегда присутствует единственная и неповторимая личность Гоголя – в его затрудненном, сознательно ни на что не похожем стиле и в постоянном ощущении непреодолимого хаоса и беспорядка.

Художественные произведения Гоголя – совсем другое дело. Это один из самых изумительных, неожиданных, в точнейшем смысле ориги-

нальных миров, когда-либо созданных художником слова. Если считать мерой оценки писателей их чистую творческую мощь, то Гоголь величайший русский писатель. Ни у Пушкина, ни у Толстого не было ничего похожего на его вулканическое творческое воображение. И эта мощь воображения являет странный контраст (или дополнение) его физическому бесплодию. Похоже, что сексуально он так и не вышел из детского (или, скорее, подросткового) возраста. Женщина была для него страшным, завораживающим, но недоступным наваждением; известно, что он никогда не любил. И потому женщины его воображения или странные сверхъестественные видения в форме и цвете, которых от мелодраматической банальности спасает только облекающая их стихийная сила риторики, или же совершенно лишенные пола и даже человекоподобия карикатуры.

Главная и самая постоянная черта гоголевского стиля – его словесная выразительность. Он писал, имея в виду не столько акустический эффект, оказываемый на ухо слушателя, сколько чувственный эффект, оказываемый на голосовой аппарат чтеца. От этого его проза так густа и насыщена. Она состоит из двух элементов, романтически контрастирующих и романтически крайних – высокой поэтической риторики и гротескового фарса. Гоголь никогда не писал просто – он всегда либо ритмизует, либо столь же тщательно имитирует. И интонации разговорной речи присутствуют у него не только в диалоге. Его проза никогда не бывает пустой. Она всегда живет и вибрирует живой речью. И потому переводить ее совершенно безнадежно – она непереводимее всякой другой русской прозы.

Другая важная черта гоголевского гения – необычайная острота и живость его *зрения*. То, как

он видел внешний мир, с нашим обычным видением совершенно несоизмеримо. Он видел его романтически преображенным, и даже когда видел те же подробности, что и мы, у него они приобретали такие пропорции, что и по размерам, и по смыслу означали совершенно другое. Гоголевские картины природы являются либо романтически-фантастическим преображением (как знаменитое описание Днепра в *Страшной мести*), либо странным нагромождением наваленных одна на другую подробностей, создающим бессвязный хаос вещей. Но в чем он абсолютно велик и непревзойден – это в видении человеческих фигур. Люди его – карикатуры, и нарисованы приемами карикатуриста – т. е. наделены преувеличенно подчеркнутыми чертами и сведены к геометрическому рисунку. Но эти карикатуры так убедительны, так правдивы, так неминуемы – это достигается, как правило, легкими, но точными и неожиданно реальными черточками, – что кажется, они правдивее видимого мира.

Я говорил об исключительной оригинальности Гоголя. Это не значит, что в его творчестве нельзя найти следов различных влияний. Главные из них: традиции украинского народного и кукольного театра, с которым были тесно связаны пьесы Гоголя-отца; героическая поэзия украинских дум, или казацких баллад; *Илиада* в переводе Гнедича; многочисленные комические авторы, от Мольера до водевилистов двадцатых годов; роман нравов, от Лесажа до Нарежного; Стерн – через немецких романтиков; сами немецкие романтики, особенно Тик и Гофман; «неистовая словесность» французского романтизма во главе с Гюго, Жюль Жаненом и их общим учителем Матюрином – длинный и все еще неполный список. Многие элементы гоголевского искусства можно проследить

до этих источников. И они не просто заимствования и реминисценции мотивов; большая часть их имела глубокое влияние на манеру Гоголя и на его технику. Но все это только детали целого, столь оригинального, что этого нельзя было ожидать.

Гений Гоголя почти не развивался. За исключением незначительного и нехарактерного для него *Ганца Кюхельгартена*, только шесть из восьми повестей *Вечеров на хуторе* можно выделить как явно ранние и юные. Оставшиеся две, как и все дальнейшее творчество до первой части *Мертвых душ* включительно – однородная горная порода, зрелый Гоголь. После этого остались только фрагменты второй части поэмы, где Гоголь, покинутый своим гением, старался развить новую манеру.

Первая часть *Вечеров* (включающая *Сорочинскую ярмарку*, *Ночь накануне Ивана Купала*, *Майскую ночь* и *Пропавшую грамоту*) вместе с двумя из четырех повестей второй части (*Ночь перед Рождеством* и *Заколдованное место*) – это ранний Гоголь. Они гораздо проще, гораздо менее сложны и напряжены, чем то, что он писал потом. Веселость их, прежде всего привлекшая читателей, проста и беспримесна. Любовные истории там несколько по-юношески оперные, но свободные от усложненности. Дьявольщина – веселая и беспечная. Картина Украины, конечно, совершенно фантастична, но так привлекательна, так прелестно романтична и так ошеломляюще-смешна, что даже сами украинцы не заметили (или заметили много позже) всех нелепостей и полного пренебрежения к реальности (и незнания ее), проявившихся здесь. Предисловия к каждому из двух томов, вложенные в уста мнимого рассказчика, пасечника Рудого Панько, уже шедевр гоголевского искусства имитации. Сами рассказы своим юмо-

ром обязаны постоянным персонажам украинского кукольного театра, а привидениями и любовными историями – сочинениям романтиков, главным образом немецких. Гоголь присутствует в смешении этих двух элементов, в словесной энергии стиля, в живой убедительности зачастую фантастических диалогов своих комических персонажей и в только ему свойственной физической заразительности смеха.

Из оставшихся двух рассказов второй части *Вечеров*, *Страшная месть* – создание чистейшего романтического воображения. Сильно отдающая западным романтизмом, полная воспоминаний о казацких песнях, *Страшная месть* в известном смысле шедевр. Это самый большой прорыв Гоголя к чисто орнаментальной прозе. Великолепное ритмическое движение выдержано без перерыва, без перебоя от начала до конца. История эта так страшна, что мурашки бегут по коже; при первом чтении она производит почти невыносимое впечатление. Она одна из очень немногих, где юмор отсутствует совершенно.

Из рассказов, вошедших в *Миргород*, романтический элемент наличествует в *Тарасе Бульбе* и *Вие*. *Тарас* – историческое повествование о казацкой Украине. Хотя он и внушен романами Вальтера Скотта, он очень на них непохож. Он совершенно свободен от забот об исторической точности, но тем не менее исполнен казацкого военного духа и отголосками их поэзии. И почти так же полон он, в своих военных сценах, реминисценциями из *Илиады*. Он занимает в русской литературе единственное, только ему принадлежащее место – у него нет ни подражателей, ни продолжателей (кроме, пожалуй, нашего современника Бабеля в его рассказах о Красной армии). Он героичен, нескрываемо, откровенно героичен, но (и эти

элементы нераздельно переплетены) также и реалистичен, и грубо юмористичен. Возможно, это единственное русское художественное произведение, которое по своей многосторонности заслуживает названия шекспировского. *Вий* тоже изумительная смесь романтической сверхъестественности с крепким реалистическим юмором. Конструкция этого рассказа, отсутствие в нем сомнительной риторики и, главное, абсолютное слияние таких противоречивых элементов, как ужас и юмор, делают *Вия* одной из полнейших и роскошнейших гоголевских вещей.

Гоголевские рассказы из повседневной жизни современной ему России интроспективны – не в том смысле, что он анализировал и описывал свой душевный опыт, как Толстой, Достоевский или Пруст, но потому, что его персонажи – экстраполированные и объективизированные символы этого его опыта. Его комплекс неполноценности и глубокая укорененность в животной или, вернее, растительной жизни деревенского поместья сообщали этим символам карикатурную форму гротескной пошлости. Именно пошлость (непереводимое русское слово) есть тот аспект, в котором он видит действительность; пожалуй, это слово по-английски можно передать описательно, как «самодовольная неполноценность, моральная и духовная». Но есть и другие субъективные аспекты в его реалистических рассказах, в частности, тот, что можно было бы назвать «комплексом импотенции», проявившийся в первом из них, – *Иван Федорович Шпонька и его тетушка*, четвертом рассказе из второго тома *Вечеров*.

Гоголь был и реалист, и нереалист. Он не видел реальности, какая она есть. В сущности, до самого появления первого тома *Мертвых душ* он мало интересовался реальностью как таковой и

при создании своих персонажей целиком полагался на воображение. Но он был реалистом в том смысле, что ввел (как детали и как материал) бесчисленные элементы и аспекты реальности, не имевшие до него хождения в литературе. Он (как Толстой, Горький и Андреев после него) снимал табу и разрушал запреты. У него пошлость царствует там, где прежде царили только высокое и прекрасное. *Исторически* это самый важный аспект его творчества. И нельзя сказать, что общее отношение молодого поколения к нему как к социальному сатирику совершенно неоправданно. Он не живописал (да и вряд ли знал) социальные пороки России. Но карикатуры, им создаваемые, были странно и страшно похожи на окружающую реальность; живость, убедительность его рисунков затмевала собой менее яркую правду и уже не отпускала зачарованного взгляда читателя.

В своем отношении к «растительной жизни» Гоголь колебался между благодушным сочувствием и презрительной иронией. Сентиментальное, сочувственное отношение полнее всего выразилось в *Старосветских помещиках* (*Миргород*), где растительные нравы старых супругов, их леность, обжорство, эгоизм идеализированы и сентиментализированы; главное чувство, вызываемое ими у читателя, – сочувственное сострадание. С такой же ясностью выражено и чисто ироническое отношение в другом рассказе из *Миргорода – Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем*. Это один из величайших шедевров Гоголя. Его комический дар (всегда граничащий с немыслимой карикатурой, немыслимым фарсом) выступает в своем чистом виде. Но, как и почти во всех его позднейших рассказах, в результате создается картина безнадежного уныния. Рассказ, начавшийся как веселый фарс, к концу выра-

стает в жуткий символ и заканчивается знаменитой фразой: «Скучно на этом свете, господа».

Из пяти рассказов, действие которых происходит в Петербурге, *Портрет* – чисто романтический, лишенный юмора и странно напоминающий Эдгара По. *Записки сумасшедшего* (1835) и *Невский проспект* (1835) романтичны в гофмановском смысле, ибо их тема – противопоставление жизни в мечтах и реальной жизни. *Невский проспект* – один из гоголевских шедевров; Пушкин называл его самым полным из его произведений. *Нос* (1836) – «фантазия» на тему, популярную в журнальной литературе тех дней (человек теряет нос) и, по-видимому, связан с комплексами Гоголя. Это чистая игра, почти чистый абсурд. Тут Гоголь более чем где-либо демонстрирует свое волшебное уменье создавать великое комическое искусство из ничего.

Последний из петербургских рассказов – *Шинель* (впервые напечатан в 1842 г.) – вместе с *Ревизором* и *Мертвыми душами* имел наибольшее влияние на литературу. Это история бедного чиновника, Акакия Акакиевича Башмачкина (имя, вызывающее в России фарсовые ассоциации, полностью использованные в начале рассказа), который живет на 400 рублей (260 долларов) в год, и единственная мечта которого – сшить себе новую шинель. Когда наконец ему удается собрать деньги и шинель готова, в первый же раз, как он в ней выходит на улицу, на него нападают грабители и отнимают у него шинель. Акакий Акакиевич изображен как жалкая личность, смиренная и неполноценная, и рассказ проходит через всю гамму отношений к нему – от простой насмешки до пронзительной жалости. Именно эта пронзительная жалость к бедному незначительному человеку произвела такое сильное впечатление на совре-

менного Гоголю читателя. *Шинель* породила целую литературу филантропических рассказов о бедных чиновниках, из которых самый значительный – *Бедные люди* Достоевского.

Рассказать здесь подробно о *Мертвых душах* невозможно. Эта вещь знакома даже немалому числу английских читателей. Сюжет вертится вокруг мошеннического плана Чичикова скупить «мертвые души» (т. е. крепостных, умерших после последней ревизской проверки, за которых владелец продолжает платить подушный налог) за гроши и потом заложить их и получить настоящие деньги. Конструкция свободная, повествование идет просторно. Словесное и образное богатство стиля не уступает *Шинели*. Персонажи, как и персонажи *Ревизора*, – то незабываемое, вечное наследство, которое Гоголь оставил русской литературе. Из всех гоголевских субъективных карикатур Чичиков самая великая – он воплощение пошлости. Его психологический лейтмотив – самодовольство, его геометрическое выражение – круглость. Он – золотая середина. Другие персонажи, помещики, которых навещает Чичиков по своим темным делам, – типичные «темпераменты» (ибо гоголевский метод создания комических персонажей с его преувеличениями и геометрическим упрощением очень напоминает Бен Джонсона). Собакевич – сильный, молчаливый, прижимистый, квадратный, похожий на медведя; Манилов – сентиментальный глупец с умильным ртом; Коробочка – глупая вдова; Ноздрев – хам и лгун, с повадками доброго малого – все это вечные типы. Плюшкин, скупец, стоит особняком, потому что здесь у Гоголя слышится трагическая нота: этого человека погубил собственный «темперамент»; он за пределами пошлости, потому что в глубине своего падения он не самодоволен, а не-

счастен; в нем есть трагическое величие. Среди прочего первая часть *Мертвых душ* содержит *Историю капитана Копейкина*, где в словесной выразительности Гоголь превзошел самого себя.

Вторая часть великого эпоса, если судить по тому, что от нее осталось, была явным падением. Гоголь пытался тут побороть естественные тенденции своего стиля и стать объективнее и реалистичнее. Ему удалось лишь надорвать свои силы. Есть тут первоклассные вещи в стиле первой части (особенно темперамент обжоры Петуха), но в новой манере он потерпел полный провал. Объективно написанные персонажи, в которых есть и хорошее, и дурное, оказались безжизненными, а идеальные – хороший откупщик, добродетельный губернатор – пустыми и совершенно неубедительными. Здесь Гоголю удалось выйти за пределы того, что он почитал своей ограниченностью.

Гоголевский дар подражания предопределил его для драматургии. Его величие как драматурга основывается прежде всего на *Ревизоре*, который, без сомнения, величайшая пьеса на русском языке. Она высшее достижение драматургии не только по обрисовке характеров и качеству диалога – она одна из немногих русских пьес, которые именно *пьесы*, выстроенные от начала до конца с непогрешимым искусством. Оригинальность ее плана, по сравнению с современной и классической драматической литературой, заключается в отсутствии любовного элемента и положительных персонажей. Последнее обстоятельство особенно раздражало врагов Гоголя, но как сатира пьеса от него чрезвычайно выиграла. *Ревизор* был задуман как *моральная* сатира против плохих должностных лиц, а не как социальная сатира против *системы* коррупции и безответственного деспотизма. Но каковы бы ни были намерения автора, пьеса была

принята как социальная сатира и оказала большее влияние на движение против деспотизма Николая I и системы бюрократической безответственности, чем какое бы то ни было другое литературное произведение. По своему символическому значению, по популярности персонажи *Ревизора* стоят рядом с персонажами *Мертвых душ*. Они менее геометричны и, поскольку их характеризуют только диалоги, более человечны и гибки. Они не настолько «темпераменты», они обыкновеннее, зауряднее, чем Собакевич и ему подобные. Глава местной администрации, городничий – сатирическая фигура огромного символического значения и глубины. Что же касается центрального персонажа, Хлестакова, лжеревизора, – он так же субъективен и интроспективен, как Чичиков. Если в Чичикове Гоголь экстраполировал все «растительные» элементы своего «я», то в Хлестакове он возвел в символ безответственность, легкомыслие, отсутствие чувства меры, столь свойственные его личности. Но, как и Чичиков, Хлестаков полностью «транспонирован», он совершенно живая фигура, самая живая из всех, существующих в русской литературе, – воплощение бессмысленного движения и бессмысленного брожения на основе безмятежно честолюбивой неполноценности. Что же касается диалога *Ревизора*, то он выше восхищения. От начала до конца – ни одного неверного слова, ни одной неверной интонации, и такая сила комизма, которая даже у Гоголя встречается не всегда.

Из других гоголевских пьес *Владимир третьей степени*, планировавшийся в 1833 г. как сатира на петербургскую бюрократию, остался незаконченным, похоже, потому, что Гоголь отчаялся протащить его сквозь цензуру. *Женитьба*, начатая в 1832 г. и законченная в 1842 г., очень отли-

чается от *Ревизора*. В ней нет ни сатиры, ни конструкции. Построена она рыхло, диалог полностью господствует над действием. Это просто смешно, хотя и на фрейдистской основе (все тот же «комплекс импотенции», что и в *Шпоньке*). Характеры и диалог великолепны. Тут Гоголь, не связанный идейными задачами, дал полную волю своему гротескному воображению, своему имитационному дару и в комизме превзошел самого себя. Последняя пьеса, *Игроки*, ниже обеих великих комедий. Это неприятная пьеса, населенная негодяями, которые ничуть не смешны, и, хотя конструкция тут выдержана, пьеса суха, и ей не хватает богатств настоящего Гоголя.

На сцене, как и в художественной прозе, Гоголь – и в этом его историческая роль – был проводником реализма. Тут и там он был открывателем дверей, тем, кто вводит доселе запрещенный материал. В особенности *Женитьба*, с ее широкой и оригинальной трактовкой купеческих нравов, оказала большое влияние на Островского. Обе эти комедии (как и *Горе от ума*) стали величайшими триумфами реалистической игры Михаила Щепкина.

9. ПРОЗА ЛЕРМОНТОВА

Лермонтов начал писать прозу очень рано. За три года, с пятнадцати до восемнадцати лет, он написал три пьесы в прозе, которые находятся на таком же низком уровне, как его ранние стихи. Их риторический стиль идет от шиллеровских *Разбойников*, и там фигурируют жестокие страсти и мелодраматические ситуации. Примечательны в них несколько сильных реалистических сцен, где показаны злоупотребления деспотизма по отношению к крепостным. В 1835 г. Лермонтов снова обратил-

ся к драматической форме и написал, размером *Горя от ума*, мелодраму *Маскарад*. Хотя яркий риторический стих, которым написана пьеса, много лучше прозы его ранних драм, других достоинств пьеса не имеет, являясь, как и они, напыщенной мелодрамой с нереальными персонажами.

Первые опыты Лермонтова в художественной прозе также относятся к его догусарской жизни. Это оставшийся незаконченным роман о Пугачевском восстании, героем которого сделан мрачный байронический мститель, в стиле французской «неистовой словесности»; пронзительная риторика иногда перемежается грубо-реалистическими сценами. Вторая попытка – роман о петербургском обществе – *Княгиня Лиговская*, над которым он работал в 1835–1836 гг. вместе со своим другом Святославом Раевским и который тоже не был закончен. В нем уже много черт великого романа Лермонтова *Герой нашего времени*, и его главный персонаж – первый набросок Печорина.

В 1837–1839 гг. творческая эволюция Лермонтова шла в двух направлениях: с одной стороны, он освобождался от субъективных наваждений своих ранних лет, с другой стороны, вырабатывал новую, безличную, объективную и реалистическую манеру. Поэтому одни и те же кавказские впечатления 1839 г. отразились в *Демоне* и *Мцыри* – и в противостоящем им *Герое нашего времени*.

Герой нашего времени, роман в пяти повестях, появился в 1840 г. Он имел большой и немедленный успех, и второе издание (с примечательным предисловием, в котором Лермонтов издевается над своими читателями за то, что они поверили, будто Печорин – сам автор) вышло еще до смерти Лермонтова, в 1841 г. Этот роман – одно из тех произведений, в оценке которых русские с иностранцами особенно расходятся. Русская критика едино-

душно ставит *Героя* чрезвычайно высоко и почти единодушно придает ему большее значение, чем лермонтовскому поэтическому творчеству. За границей роман не вызвал восторга потому же, почему западные люди не сумели оценить по достоинству Пушкина: Лермонтов слишком европеец, слишком общечеловечен, недостаточно «русский», чтобы удовлетворить требующий остренького вкус романских и англосаксонских русопатов. С другой стороны, совершенство его стиля и повествовательной манеры, скорее отрицательное, чем положительное, может быть оценено только теми, кто знает русский язык по-настоящему, чувствует тончайшие оттенки слова и понимает так же хорошо то, что пропущено, как и то, что вошло в текст. Проза Лермонтова – лучшая существующая русская проза, если мерить не богатством, а совершенством. Она прозрачна, ибо абсолютно адекватна содержанию, никогда не перекрывая его и не давая ему себя перекрыть. От пушкинской она отличается своей абсолютной свободой и отсутствием принужденности, всегда наличествующей в прозе величайшего нашего поэта.

Роман состоит из пяти повестей. Первая (*Бэла*) рассказывает о встрече рассказчика по дороге из Тифлиса во Владикавказ с кавказским ветераном капитаном Максим Максимычем. Максим Максимыч рассказывает историю Печорина, который некоторое время служил под его началом в пограничной крепости, и его любовной связи с кавказской девушкой. Во второй повести рассказчик встречается с самим Печориным, потом ему в руки попадает журнал Печорина (т. е. его дневник). Остальные три повести – выдержки из этого журнала. Первая – *Тамань* – повествует о приключении, которое Печорин пережил по милости контрабандистов в городе под этим назва-

нием; пожалуй, это шедевр русской художественной прозы. Так, во всяком случае, считал Чехов, который многим в своем методе обязан атмосфере этой повести. Далее следует *Княжна Мэри*, самая длинная из повестей, которая сама по себе представляет короткий роман. Это дневник Печорина на Кавказских водах. Он аналитичен, многие записи Печорина посвящены самоанализу и написаны афористичным стилем, характерным для французских моралистов и близким к Стендалю. По конструкции повесть тонко пародирует *Евгения Онегина*. Последняя из повестей – *Фаталист*, где Печорин только рассказчик и не играет никакой роли. Это укрупненный анекдот, сродни повестям Пушкина.

Печорин, герой романа, – сильный молчаливый человек с поэтической душой, который из благородной скромности и глубочайшего презрения к стаду, особенно аристократическому, носит маску сноба и наглеца. Он способен на благородные и искренние страсти, но жизнь лишила его возможности их проявлять, и его опустошенное сердце похоже на потухший вулкан. Печорин имел не только большое литературное, но и огромное социальное влияние, ему подражали не только в литературе, но и в жизни. Для нас некоторая оперность Печорина искупается волшебной атмосферой романа, поднимающей его над возможностью показаться смешным или второразрядным. Определить эту атмосферу трудно. Она отличается какой-то особенной тонкостью, утонченностью, одновременно иронической, трагической и призрачной. Гете назвал бы ее «даймонической». На эту стоящую за романом призрачность нет даже намека, но она бесспорно существует и придает ему то благородство, которое (несмотря на полную свободу от греха поэтичности) поднимает этот

роман над уровнем обычной художественной прозы. Тонкая, разреженная атмосфера в соединении с совершенством словесной и повествовательной формы заставляет людей, ни в коем случае не склонных ни к экстравагантности, ни к парадоксам, утверждать, что *Герой нашего времени* – величайший русский роман, ставя его, таким образом, выше *Войны и мира*.

Другая замечательная черта романа, имевшая огромное влияние на ближайшее будущее, – образ Максим Максимыча, линейного капитана, ветерана, простого, скромного и непритязательного героя долга, доброго и здравомыслящего, который стал одним из величайших созданий русского реализма. Это связующее звено между пушкинским капитаном Мироновым и толстовскими скромными героями – армейскими офицерами, и, без сомнения, в этом ряду он самое богатое и полное выражение типа.

После *Героя нашего времени* Лермонтов написал мало прозы, да и не мог успеть сделать много. Он написал *Ашик Кериба*, татарскую сказку, показывающую, каким подлинным и сочувственным пониманием Востока отличался Лермонтов; начал петербургский роман, в холодном сжато-романтическом ключе, полученном от *Пиковой дамы*, и мы снова и снова оплакиваем безвременную смерть того, кто, останься он жив, указал бы русскому роману более мужественный и здоровый путь, чем тот, по которому он пошел.

10. ПЕРВЫЕ НАТУРАЛИСТЫ

Около 1840 г. под влиянием творчества Гоголя, которое отменило существовавшие доселе запреты и ограничения, возникло движение, называвшее себя «натуральной школой». В конце концов

в памятные 1846–1847 гг. оно увенчалось рождением национальной школы реализма. Но первопроходцами этой школы, кроме самого Гоголя, были Даль, Соллогуб и Бутков.

Владимир Иванович Даль (1801–1872) был иностранного (датского) происхождения. Имя его теперь помнят главным образом в связи с замечательным филологическим трудом его последних лет – это *Толковый словарь живого великорусского языка* (четыре тома, 1864–1868), и поныне являющимся основой наших знаний о русском языке, на котором говорил народ до того, как распространилось стандартное школьное обучение. В литературной своей деятельности Даль вдохновлялся стремлением высвободить Россию из греко-латино-германо-французских оков, которые наложили на нее древние книжники, Ломоносов и Карамзин. Но несмотря на огромные познания (чисто практические и эмпирические) в разговорном языке, Даль был лишен подлинного чувства стиля, и все его попытки русифицировать русский литературный язык остались бесплодными. Рассказы и анекдоты, написанные им в тридцатые и сороковые годы для иллюстрации своих лингвистических устремлений, ничем не примечательны. Но рассказы из современной жизни, написанные в стиле «натуральной школы», исторически оказались важнее. Даль создал жанр «физиологического очерка» – т. е. короткого описательного рассказа, рисующего характерные черты той или иной социальной среды; в сороковые годы этот жанр пользовался большим успехом.

Граф Владимир Александрович Соллогуб (1813–1882) был аристократическим дилетантом. В сороковые годы, до появления Гончарова и Достоевского, его считали самым многообещающим представителем «натуральной школы». Самое из-

вестное его произведение – *Тарантас* (1844) – сатирическое описание путешествия из Москвы в Казань в полуразвалившемся тарантасе. Сатира, поверхностная и не слишком талантливая, направлена против славянофильских идей и непрактичных мечтаний идеалистов-романтиков.

Произведения Якова Буткова (1821–1856) сильнее и серьезнее. Его *Петербургские вершины* (т. е. чердаки; 1845–1846) – важнейшая веха человеколюбивой литературы, между гоголевской *Шинелью* и *Бедными людьми* Достоевского. Бутков был настоящий пролетарий, без гроша за душой, в поте лица работавший на издателя Краевского, и его произведения с чувством и юмором воссоздают жизнь бедных столичных чиновников.

11. ПЕТЕРБУРГСКИЕ ЖУРНАЛИСТЫ

В описываемый период расцвела и приобрела большой вес русская журналистика. Несмотря на цензуру, никогда не ослабевавшую во все время царствования Николая I, именно в это время русские журналы стали, наконец, вождями общественного мнения и приобрели тот особый вид и окраску, которые они сохранили до самой Революции.

В петербургской журналистике поначалу господствовал пресловутый триумвират – Булгарин, Греч и Сенковский; наиболее талантливым из них был Юзеф-Юлиан Сенковский (1800–1858). Ученый арабист, многого достигший в своей области, поляк по происхождению, как и Булгарин, с 1834 г. он издавал *Библиотеку для чтения* и в ней и печатался под псевдонимом Барона Брамбеуса. Циник по натуре, он не испытывал почтения ни к гению, ни к искренности, ни к подлинному чувству. В своих хлестких и остроумных рецен-

зиях и критических обзорах он поносил и обливал презрением лучших писателей той эпохи. Стиль его – легкомысленный, развязный, безвкусный, уснащенный дешевым юмором, оказал огромное влияние на формирование русской журналистики. Сенковский и Белинский, столь разные по духу, одинаково потрудились, чтобы покончить с изящной и благородной «французской» прозой карамзинско-пушкинской традиции.

12. МОСКОВСКИЕ КРУЖКИ

В тридцатые годы контраст между бюрократическим, циничным, гоняющимся за удовольствиями, мишурным Петербургом и молодой, идеалистической, вдохновенно философствующей Москвой был разительным. В то время, как раболепные и услужливые издания петербургского триумвирата процветали, приносили большие барыши и не вызывали у властей даже тени неудовольствия, история московских журналов – это сплошной мартиролог цензурных притеснений и финансовых неудач дилетантов-издателей. История московского идеализма гораздо меньше связана с его журналами, нежели с его знаменитыми «кружками».

Эти кружки, в свою очередь, неизменно были связаны с университетом. Уже в двадцатые годы любомудры представляли собой типичный «кружок» такого рода, один из зародышей того, что в тридцатые годы выросло в славянофильскую группу. В начале тридцатых годов в Московском университете училась примечательная группа молодежи, создавшая два знаменитых «кружка»: кружок Станкевича и кружок Герцена. Первый стал с энтузиазмом изучать немецкую идеалистическую философию – Шеллинга, Фихте и Гегеля.

Кружок Герцена сосредоточился на политических и социальных вопросах – и первым ввел в оборот доктрины идеалистического социализма Сен-Симона и Фурье.

Московский университет стал тиглем, где все классы сплавлялись в неклассовую интеллигенцию. Разночинцы становились все более и более важным элементом в этой смеси, и, хотя Станкевич и другие были крупными землевладельцами, основным лидером западников был Белинский, плебей, с обостренной плебейской гордостью.

Несмотря на все возрастающий плебейский элемент, московские кружки сохраняли полуаристократический характер и поддерживали тесные связи с мыслящей частью московского общества.

Дебаты по философским, историческим и литературным вопросам – главная и прославленная достопримечательность мыслящей Москвы конца тридцатых-сороковых годов – происходили в салонах Елагиных, Свербеевых, Хомяковых, у Чаадаева, у Каролины Павловой. В этих салонах выковалась новая русская культура, очень отличавшаяся от ломоносовской, карамзинской и пушкинской. Несмотря на то, что многие выдающиеся мыслители тридцатых и сороковых годов не оставили в литературе заметного следа – частично по причине жестокой цензуры, частично по причине глубоко въевшегося аристократического дилетантизма, – стало традицией включать, или хоть упоминать, имена основных представителей мыслящей Москвы в каждой истории литературы.

Старшим из них был Петр Яковлевич Чаадаев (1794–1856), в молодости гвардеец, гусар, либерал и друг Пушкина. В двадцатые годы он предался мистическому христианству с сильным креном в сторону Рима. Около 1830 г. он, по просьбе одного из друзей, написал свои *Философические*

письма (на французском языке) – о смысле истории. В них содержалась беспощадная критика русской истории с римско-католической точки зрения. Поначалу они не предназначались для печати, но в конце концов Чаадаева уговорили напечатать их в надеждинском *Телескопе*. Первое письмо появилось там в 1836 г. Оно благополучно прошло через цензуру, но при появлении в печати произвело эффект разорвавшейся бомбы. *Телескоп* был запрещен, а Чаадаев официально объявлен сумасшедшим и помещен под врачебное наблюдение. После этого Чаадаев продолжал жить в Москве, окруженный ореолом мученичества и отваги в глазах молодых западников, видевших в нем вождя и патриарха, несмотря на его католичество. Эта бросающаяся в глаза фигура с высоким лысым лбом служила главным украшением салонов, где Чаадаев продолжал до самого конца вести словесную войну с националистами. Его писания, хотя и незначительные по объему, обеспечили ему видное место в истории русской мысли, ибо, что бы мы ни думали об его выводах, он определил некоторые из важнейших проблем русской истории и русской цивилизации с поразительной широтой исторического охвата и безграничной смелостью.

Самым замечательным из московских журналистов был Михаил Петрович Погодин (1800–1875). Сын крепостного, добившегося всего своими руками, Погодин учился в Московском университете вместе с будущими любомудрами и подружился с ними. Он стал профессором русской истории и благодаря неустанным разысканиям собрал исключительно ценную коллекцию древнерусских документов. Будучи в силу своего происхождения более деловым человеком, чем его аристократические друзья, он стал их издателем и

редактором их журналов, из которых важнейшим был *Москвитянин* (1841–1856).

Как личность Погодин гораздо интереснее, чем как писатель. В сущности, он один из самых любопытных и сложных характеров современной русской истории, соединяющий в себе самые противоречивые черты: патологическую скупость и бескорыстную любовь к Древней Руси; высокую культуру и склад ума провинциального купца; природную трусость и способность к гражданскому мужеству, как в истории с запиской, которую он во время Крымской войны адресовал Николаю I и в которой он открыто критиковал все его царствование. Всем знавшим его он внушал более или менее сильное отвращение; и все-таки была в нем такая значительность и внутренняя сила, что гениальный и сумасбродный Аполлон Григорьев взирал на него снизу вверх и считал его своим единственным учителем и руководителем.

Литературная биография Погодина чрезвычайно интересна. В течение пятидесяти лет он был центром литературной Москвы, и его биография (в двадцати четырех томах!), написанная Барсуковым, фактически представляет собой историю русской литературной жизни с 1825 по 1875 гг. Но литературные труды Погодина не займут нас надолго. Как историк он был великий собиратель древностей и *Quellen-forscher* (источниковед), но был лишен конструктивного гения. Как публицисту ему очень мешало отсутствие искренности и смелости (кроме как в замечательной записке). Ранние его художественные произведения, исторические пьесы и реалистические рассказы, тоже не заслужили высокого места в литературе, хотя в своих рассказах он был одной из первых ласточек русского реализма. Писал он на крепком, не-

подслащенном, порою грубом русском языке, более характерном, нежели изящном.

Сотрудник Погодина Степан Петрович Шевырев (1806–1864), профессор литературы в Московском университете, был одним из культурнейших «европейцев» своего поколения и выдающимся критиком. Его статьи о Пушкине (*Москвитянин*, 1841) были недавно «восстановлены в правах» и заняли свое законное место в ряду самых проницательных оценок творчества великого поэта.

13. СЛАВЯНОФИЛЫ

Прежде чем стать учением, славянофильство было эмоциональной позицией. Славянофильство в узком смысле было создано Хомяковым и Киреевскими в тридцатые годы, но славянофильские чувства в русских умах существовали задолго до того. Я уже говорил о наивном национализме адмирала Шишкова. С. Т. Аксаков был живой связью между этими старыми формами и развитым вероучением тридцатых и сороковых годов. Оно включало элементы либерализма и анархизма и, пожалуй, лучше всего определить его как консервативный анархизм. Первенство морального и религиозного закона, дедовских традиций, преобладание стихийного чувства правды и справедливости над писаными законами и установлениями государства, цельного нерефлектирующего духа над низшим логическим и аналитическим разумом были главными догматами славянофилов. Все это они находили в Древней Руси и в православной церкви, но не в Западной Европе и не в церкви Римской, где с незапамятных времен логический разум и формальный закон торжествовали над цельностью духа. Они считали Россию ковчегом спасения человечества не потому, что это была

Россия, а потому, что она получила и сохранила чистую традицию православного христианства, а также потому, что в своей ранней истории она выработала более высокие и более христианские общественные основы, чем Запад. Петр Великий насильно оторвал Россию от ее настоящих традиций и привнес гибельное влияние Запада. Петербургская монархия, в сущности, не национальна. Она отреклась от национальных идеалов и пошла на выучку к безбожному западному абсолютизму. Она поработила и унизила Церковь, которая лишь в глубине сердца своего сохранила истинный свет, а снаружи стала европеизированной и обмирщенной.

Крупнейшим из славянофилов был Алексей Степанович Хомяков (1804–1860). Окончив (в восемнадцать лет) Московский университет, он стал конногвардейцем и принял участие в Турецкой войне 1828–1829 гг. В дальнейшем жизнь шла у него без особых событий. Он женился на сестре поэта Языкова, которая вызывала всеобщее восхищение своей высокой нравственностью, и был (как почти все славянофилы) счастлив в семейной жизни. Он присматривал за своими именьями, писал трактаты и спорил с западниками в московских салонах. Это был человек очень разносторонний, очень широко образованный, который все, что делал, – делал хорошо. Он управлял своими имениями так же успешно, как и вел идеологические споры. Несмотря на отрицательное отношение к формальному логическому западному разуму, он был величайшим диалектиком своего поколения и очень серьезным оппонентом в спорах. В историю литературы Хомяков вошел как поэт, философ истории и богослов.

Стихи он начал писать в двадцатые годы. Ранние стихи его обладают холодным блеском и изобилуют вычурными образами. Впоследствии

он отбросил эту манеру и сделал стихи способом выражения своих политических и религиозных взглядов. Он не большой поэт, но в том, что скорее является поэтическим красноречием, чем поэзией, у него в России мало соперников. Его религиозные стихи, в особенности изумительный *Труженик* (1858), лучшее (возможно, за исключением некоторых стихотворений Федора Глинки) из всего, что написано на русском языке, по глубокой искренности чувства (не мистического) и благородной простоте выражения. Политические его стихи написаны на славянофильские темы. Лучшие из них, однако, внушены негодованием на Россию, которая недостойна своей великой исторической и религиозной миссии. Стихи, написанные во время Крымской войны, занимают особенно высокое место в антологии русской политической поэзии.

Главным произведением Хомякова должен был стать трактат о философии истории. Он остался незаконченным. Это наименее долговечный из его трудов. Исполненный широкой, но дилетантской эрудиции, он представляет собой немногим более, чем любопытный памятник конструктивного воображения.

Как теолог Хомяков гораздо значительнее. Его учение изложено в ряде работ, главные из которых – статья об идее Церкви и переписка с английским священником Вильямом Пальмером. Главной идеей Хомякова была идея свободы, естественной, ненасильственной любви человека к Богу и естественного приятия Божеского закона не как закона, а как свободы. В теории Хомяков был противником как католичества, так и протестантизма, но католичество он критиковал значительно чаще. Как и все славянофилы, он резко предпочитал протестантские нации Европы като-

лическим. Особенно ему нравились Англия и англиканская церковь. Но Англия, которая ему нравилась, была традиционной Англией тори, а не прогрессивной Англией вигов. В ней, в консервативной Англии, в ее пренебрежении писаными законами, в ее верности обычаям и негласной договоренности он узнавал свой идеал консервативного анархизма.

Теология Хомякова не встретила поддержки у официальной Церкви и до 1879 г. его богословские труды даже не разрешалось публиковать. Но вся православная мысль с того времени пошла за ним, и сегодня он фактически (хоть и не официально) почитается доктором богословия.

Как прозаик Хомяков замечателен ясностью, богатством и прекрасной свободой своего языка, свободного от галлицизмов карамзинско-пушкинской школы, как и от неряшества и вульгарности более поздних журналистов XIX века. Место Хомякова в нехудожественной прозе примерно такое же, как место Аксакова в прозе художественной.

К Хомякову примыкают два замечательнейших старых славянофила – братья Киреевские, Иван (1806–1856) и Петр (1808–1856). Их мать, во втором браке Елагина, была хозяйкой одного из самых знаменитых салонов Москвы. Оба брата отличались высокой культурой и высокой нравственностью. Петр, пожалуй, не относится к истории литературы, ибо немногие его статьи не имели особого значения. Но он был, можно сказать, хранителем священного огня славянофильской религии. Его культ России и русского народа был исключительной, фанатической, всепоглощающей страстью, не оставляющей места для других чувств. Немалую часть своей жизни он провел в скитаниях по России, собирая народные песни. Он собрал таким образом обширную коллек-

цию, которая осталась в значительной мере неопубликованной.

Иван был более литератором, чем Петр, но его литературная карьера была искалечена и разрушена. Критические статьи, опубликованные им в конце двадцатых годов, выдвинули его в число лучших критиков России. В 1832 г. он затеял большой литературный журнал *Европеец*, который почти сразу же был запрещен. После этого Иван Киреевский много лет ничего не писал. Частично под влиянием своего брата Петра и Хомякова он из шеллингианца стал славянофилом и православным церковником. В 1845 г. он стал было редактором погодинского *Москвитянина*, но не поладил с Погодиным и ушел оттуда в том же году. В 1852 г. он снова опубликовал статью в чисто славянофильском сборнике, из-за которой сборник был немедленно запрещен.

Киреевский был замечательным мастером стиля, который в отличие от хомяковского близок к стилю Карамзина и Пушкина. Он был первым русским мыслителем-мирянином, который восстановил давно утраченную связь с глубочайшими и самыми живыми мистическими течениями в православной Церкви, и в этом смысле он вместе с Хомяковым является первоисточником всей современной православной культуры.

14. БЕЛИНСКИЙ

Движение западников оформилось около 1840 г., когда философы-идеалисты из кружка Станкевича и идеалисты-социалисты из кружка Герцена объединились в одно движение, оппозиционное как по отношению к официальной России, так и к славянофильству. Мне придется в последующих главах так много говорить о каждом из этих

западников, что будет излишним давать тут общую характеристику движения. В общих чертах о них можно сказать, что они верили в прогресс на европейский манер. Они были антиклерикалами, а в политике либералами или социалистами.

Вождями этих кружков в тридцатые годы были Тимофей Грановский (1813–1855), с 1839 г. профессор истории Московского университета, блестящий лектор и изящный писатель, но не оригинальный ученый; Герцен, чьи сочинения в основном принадлежат к последующему периоду, и важнейший из всех – Белинский.

Виссарион Григорьевич Белинский родился в 1810 г., в бедной семье военного лекаря. Как большинство интеллигентов плебейского происхождения, он не сохранил благодарных воспоминаний о детских и школьных годах в маленьком захолустном городке Чембар (Пензенской губернии). В 1829 г. он поступил в Московский университет и вскоре подружился со Станкевичем и другими молодыми идеалистами. Через три года он был исключен из университета и так никогда его и не закончил. Образование он получил не столько в результате регулярных занятий, сколько от запойного чтения и общения с другими студентами. Из иностранных языков он знал только французский, да и тот не слишком хорошо. Немецкие и английские книги он мог читать только в переводах. В области философии (что было очень важно в московских кружках того времени) он был целиком зависим от своих более образованных друзей. После университета Белинский занялся журнальной работой и вскоре стал сотрудником надеждинского *Телескопа*. Там в 1834 г. он опубликовал свою первую значительную статью – знаменитые *Литературные мечтания*, – которую можно считать началом журнализма русской ин-

теллигенции. В ней и в других опубликованных в *Телескопе* статьях Белинский с самого начала проявил свой воинственный и восторженный темперамент, который заслужил ему прозвище «неистового Виссариона». Статьи его дышали юношеской непочтительностью ко всему старому и почтенному в русской литературе и таким же юношеским энтузиазмом к новым идеям идеализма и творческим силам молодого поколения. Вскоре он стал пугалом консерваторов и лидером молодых.

В 1836 г. *Телескоп* был закрыт, и Белинский остался без постоянной работы. Сначала он стал репетитором и написал русскую грамматику. Затем он некоторое время был редактором *Московского наблюдателя*, журнала, который его друг и (в то время) философский авторитет Бакунин приобрел у Погодина. Но ни Бакунин, ни Белинский не были дельцами, и предприятие не удалось. Наконец в 1839 г. Белинский был приглашен Краевским в *Отечественные Записки* на должность главного критика. Белинский переехал в Петербург. И хотя Краевский нещадно его эксплуатировал и очень мало ему платил, Белинский все-таки был спасен от полной нищеты.

Во время своей работы у Надеждина Белинский вдохновлялся романтическим идеализмом Шеллинга, его высокими представлениями о поэтическом и художественном творчестве. Потом Бакунин увлек его моральным идеализмом Фихте, позже и Гегелем. В Петербург он приехал совершенным гегельянцем. Первые его статьи в журнале Краевского привели в ужас читателей неожиданным восторженным консерватизмом и «официальным национализмом». Читатели ничего не знали о скрытой логике философской эволюции критика, о том, что теперь он живет согласно знаменитой гегелевской формуле: «Все дей-

ствительное разумно». Эта формула привела Белинского (который никогда не останавливался на полпути) к выводу, что существующие социальный порядок и политический режим разумны. Но для Белинского это «консервативное гегельянство» было, однако, только переходной стадией, и к 1841 году его идеи приняли свою окончательную форму, исторически наиболее важную. Эта перемена частично произошла под влиянием толкования формулы Гегеля «левыми гегельянцами», частично под влиянием Герцена и его социализма, но всего более это была естественная реакция «неистового» темперамента критика, темперамента бойца и революционера. С этого времени Белинский стал душой и двигателем прогрессивного западничества, провозвестником новой литературы – не классической или романтической, а новой. Главным его требованием к литературе стала верность жизни, и в то же время наличие социально значительных идей; Гоголь и Жорж Санд полностью отвечали этим его требованиям. В 1846–1847 гг. Белинский был вознагражден, увидев рождение новой литературной школы – реальной, отвечавшей идеалам, которые он провозглашал.

В 1846 г. Некрасов и Панаев, принадлежавшие к партии Белинского и отчасти им сотворенные, купили у Плетнева пушкинский *Современник*, и Белинский ушел от Краевского (который был бизнесменом, а не другом) и стал критиком *Современника*. В 1847 г. он для поправления пошатнувшегося здоровья уехал за границу и там, свободный от цензуры и от любопытства русской почты, написал свое знаменитое письмо Гоголю по поводу его *Переписки с друзьями*. Письмо дышит пламенным уязвленным негодованием на «потерянного вождя» (говоря о Гоголе, я показал, что это было явное недоразумение, ибо Гоголь никог-

да не был вождем), и, пожалуй, это самая выразительная формулировка веры, воодушевлявшей прогрессивную интеллигенцию с 1840 по 1905 год. Вскоре после возвращения в Россию Белинский умер (май 1848). Его не беспокоила полиция и сравнительно мало мучила цензура, ибо он изучил искусство приноравливать свои слова к их требованиям. Но проживи он немного дольше, не приходится сомневаться, что правительство, напуганное событиями 1848 г., так или иначе сделало бы из него мученика, и он, может быть, разделил бы участь Достоевского.

Историческое значение Белинского невозможно переоценить. В общественном отношении он – веха, отметившая конец правления дворянства и пришествие к управлению культурой неклассовой разночинной интеллигенции. Он был первым в династии журналистов, имевших безграничное влияние на русское прогрессивное общественное мнение. Он был настоящим отцом интеллигенции, воплощением того, что являлось ее духом на протяжении более чем двух поколений – социализма, страстного желания улучшить мир, неуважения к традициям и напряженного бескорыстного энтузиазма. Он стал как бы святым покровителем русских радикалов, и вплоть до нашего времени его имя, единственное из всех, стояло выше критики. Но в последнее время, особенно благодаря изменению литературных норм и закату гражданственности в литературе, его репутация сильно пострадала*.

---

*Виктор Шкловский, один из самых влиятельных современных критиков, выразил распространенное чувство, когда написал: «Я ненавижу Белинского и всех прочих (к счастью, неудачливых) убийц русской литературы».

Можно сказать многое и за, и против Белинского. В его пользу всегда будет говорить то, что он самый подлинный, самый бескомпромиссный и самый последовательный из литературных революционеров. Его вдохновляла любовь к близкому будущему, которое он прозревал с изумительной интуицией. Может быть, никогда не бывало критика, так подлинно соответствовавшего истинному направлению своего времени. Более того, он почти безошибочно различал, что истинно, а что мишура, что значительно, а что второстепенно в современности. Его суждения о писателях, вступивших в литературу между 1830 и 1848 гг., можно принять почти без оговорок. Это высокая похвала критику, и немногие ее заслуживают. Его суждениям о литературе предыдущей эпохи и предыдущего поколения мешала партийность, или, скорее, некоторые слишком определенные вкусовые нормы, ошибочные по нашему представлению. Он понимал только один род литературного совершенства (практически это оказывался единственный род литературы, в котором подвизались люди его поколения); к другим же он был слеп. Он судил писателей восемнадцатого и Золотого веков с точки зрения собственного идеалистического реализма. И отбор, который он между ними производил, стал обязательным для русских литературных суждений на две трети столетия. Теперь мы от него освободились. Но со своей точки зрения он был замечательно разумен и последователен. Суждения об иностранной литературе были менее удачны, что не удивительно, учитывая его лингвистическую ограниченность. При всем том ему нельзя отказать в звании необыкновенно чуткого и прозорливого критика.

Однако его недостатки тоже серьезны. Прежде всего – это его стиль, на котором лежит

вина за ужасающее многословие и неряшливость русских журналистов второй половины XIX века (имею в виду журналистов, а не газетчиков), так же как вина за их отвратительную вульгарность лежит на Сенковском. Безусловно, ни один автор ранга Белинского не писал таким чудовищным языком.

Во-вторых, идеи Белинского-критика вряд ли способны вызвать восторг сегодня. Не потому, что гражданская нота, которую он ввел в сороковые годы, была необязательной или вредной. Она была необходима и звучала в такт своему времени. Гражданственное отношение к литературе в последние годы царствования Николая I разделялось всеми достойными людьми и было просто выражением гражданского самосознания. Дело в его *литературной* доктрине, с которой трудно примириться. Он не полностью отвечает за нее, но он особенно успешно ее пропагандировал. Именно Белинский, а не кто иной, отравил русскую литературу этим зудом выражения идей, который, увы, просуществовал так долго и все еще жив среди людей старшего поколения. Он же распространял все общие места романтической критики – вдохновение, искренность, гений и талант, презрение к труду и технике и странную аберрацию: отождествление художественной литературы с тем, что он назвал «мышлением образами». Белинский (не как гражданственный, а как романтический критик) в большой степени ответственен за пренебрежение к форме и ремеслу, которое чуть-чуть не убило русскую литературу в шестидесятые и семидесятые годы. Но будет только справедливо сказать, что, хоть он был и наиболее влиятелен, не один Белинский распространял эту заразу. Тяжесть греха лежит на всем поколении.

Глава VI

ЭПОХА РЕАЛИЗМА: РОМАНИСТЫ (I)

1. ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ОСОБЕННОСТИ РУССКОГО РЕАЛИСТИЧЕСКОГО РОМАНА

Реалистический роман (термин, вероятно, придуманный для того, чтобы узаконить более краткую и менее сюжетную повествовательную форму, наравне с романом как таковым) господствовал в русской литературе примерно с 1845 по 1905 год, почти полностью вытеснив остальные художественные жанры. Для большинства иностранных читателей это самое интересное из всего, существующего на русском языке. Это основной русский вклад в европейскую литературу, если считать таковой не сумму национальных литератур Европы, а литературу интернациональную, в равной мере принадлежащую всеевропейскому человечеству.

Начиная с Аксакова и Тургенева и вплоть до Чехова, и даже до Горького, Бунина и других писателей старшего поколения, живущих сегодня, русский реалистический роман может и должен рассматриваться как единая литературная культура, более единая, чем даже, к примеру, елизаветинская драма. Естественно, внутри самой школы существовало движение и происходили перемены.

Произведения Чехова и Бунина во многом отличаются от произведений Аксакова и Гончарова, но в целом они отвечают одним и тем же эталонам вкуса и представлениям о роли искусства, в то время как произведения Пушкина и Гоголя в ранний период и произведения Ремизова и Белого в наши дни порождены другими концепциями и должны измеряться другими мерками.

Русский реализм родился в сороковые годы, точнее в 1846–1847 гг. Он смешанного происхождения. В основном он плод скрещивания сатирического натурализма Гоголя со старым сентиментальным реализмом, ожившим в тридцатые и сороковые годы и представленным главным образом необычайно в то время влиятельной Жорж Санд. Гоголь и Жорж Санд были отцом и матерью русского реализма и его признанными мастерами в начальной стадии. Имели значение и другие иностранные писатели, в особенности Бальзак. Мощное воздействие на русскую художественную литературу оказал классический реализм Пушкина и Лермонтова; в конгломерате разнообразных влияний первенствовали *Евгений Онегин* и *Герой нашего времени*. Наконец, большое значение для придания русскому роману его идеалистического и гражданского характера имела эволюция московских кружков в тридцатые и сороковые годы и та окончательная форма, в которую отлился их идеализм в последующее десятилетие. Особую роль, которую невозможно преувеличить, сыграл Белинский. Его критические писания 1841–1845 гг. фактически предопределили все движение. Не было другого случая, когда бы литературное развитие так точно отвечало ожиданиям ведущего критика.

В предыдущей главе я проанализировал «натурализм» Гоголя и рассказал о его первых последователях. Сложившийся русский реализм отли-

чается от гоголевской школы тем, что в то время как гоголевский натурализм подходил лишь для изображения низких сторон жизни в наиболее пошлых и гротескных ее аспектах, реалисты освободились от односторонности и стали описывать жизнь во всей ее полноте, а не только ее уродливые стороны. Их задачей стало найти убедительные реалистические формы для описания высокого и среднего в человеке, смешения в нем добра и зла, словом, для описания обыкновенного человека, которого воспринимаешь не как карикатуру на человечество, а как человеческое существо. Сам Гоголь наметил кое-что в этом направлении сентиментальным описанием растительной жизни *Старосветских помещиков* и «гуманным», как тогда говорилось, отношением к маленькому смешному человеку в *Шинели*. «Гуманное» отношение еще усилилось благодаря Жорж Санд (и в меньшей мере Диккенсу), но главным влиянием, освободившим русский реализм от чистой сатиры, оказались Пушкин и Лермонтов. Не потому, что в их произведениях была какая-то «гуманная» сентиментальность, а потому, что в них присутствовало ровное, равное, одинаково человеческое отношение ко всем персонажам. «Гуманное» отношение в своих сентиментальных формах не надолго пережило сороковые годы, но самая его субстанция, сочувственное отношение к человеку, независимо не только от его классовой принадлежности, но и от его моральной значимости, стало основной чертой русского реализма. Люди не хороши и не плохи; они только более или менее несчастны и заслуживают сочувствия – это можно считать формулой всех русских романистов, от Тургенева до Чехова. Это-то Европа и восприняла как откровение этих писателей человечеству, когда они впервые открылись Западу.

В целом русский реализм имеет мало общего с Гоголем, своим признанным мэтром. От него он унаследовал, во-первых, пристальное внимание к детали, живой и оживляющей, – не только к деталям окружающей обстановки, но и к деталям внешности и физического поведения персонажа. В этом смысле продолжателем Гоголя был Толстой, столь непохожий на него во всем остальном, который в своих поздних писаниях (после 1880 г.) первым выступил против «излишних подробностей». Во-вторых, реалисты продолжили гоголевскую борьбу против «табу» – и свободно вводили в художественную литературу пошлые, низменные, неприятные и неприглядные аспекты жизни. Но сами они дальше Гоголя не пошли и оставшихся «табу» не снимали – физическая сторона сексуальных отношений, как и болезни, и смерти попрежнему оставалась скрытой, и хотя правила умолчания в русской реалистической литературе были не те, что в викторианской Англии, по сути эта литература была такой же сдержанной, как и викторианский роман. Новый период снятия «табу» начали, на полстолетия позже, Толстой в своих поздних произведениях и Горький. В-третьих, реалисты унаследовали от Гоголя его сатирическое отношение к существующим формам жизни. Это, в отличие от первых двух моих выводов, не относится ко всей школе, но в целом сатирическое отношение к растительной жизни и социальной рутине пронизывает русский роман второй половины девятнадцатого столетия.

Еще одна характерная черта, свойственная если не всем реалистам, то школе в целом, – некоторое пренебрежение к конструкции и увлекательности рассказа, концентрация на внесюжетном интересе, на характерах и самоанализе. В этом смысле русский роман, особенно у Толстого, да-

леко опередил западный роман того времени; превзошли его только поздний Генри Джеймс, Пруст и Джеймс Джойс.

Другая важнейшая и характерная для русского реалистического романа черта прямо обратна Гоголю – его стилистическая простота, постоянное стремление сделать стиль насколько возможно незаметным и ненавязчивым. Реалисты избегали красот. Хорошей прозой они считали прозу, адекватную предмету описания, соответствующую реальности, о которой она говорила, – словом, прозрачную, которой читатель не замечает. Это прямая антитеза гоголевскому методу, в большой степени основанная на примерах Пушкина и Лермонтова, особенно последнего.

Кроме того, реалисты считали своим долгом выбирать сюжеты исключительно из современной или почти современной русской жизни. Это было вызвано не просто честным желанием говорить только о том, что хорошо знаешь, но и общественным положением художественной литературы в России середины и конца девятнадцатого века. От романистов ждали чуткой и осмысленной реакции на текущие события национальной жизни. Частью из-за строгости цензуры по отношению к прочим видам печатного слова, роман, начиная с сороковых годов, становится важнейшим выразителем общественной мысли, к которому все прислушиваются, и критика требует от романиста, чтобы каждое новое его произведение непременно содержало то, над чем стоит поразмыслить и что следует проанализировать с точки зрения общественных вопросов сегодняшнего дня. Как правило, романисты относились к этим требованиям очень серьезно; во всяком случае, в своих главных вещах они их не игнорировали. Общественная или гражданская окраска вообще характеризует евро-

пейский роман девятнадцатого века, но нигде это так не бросается в глаза, как в России. Поэтому русская литература того времени приобретает некий почти журналистский характер, и возникает соблазн рассматривать ее как источник информации об истории русской общественной мысли. И русские, и иностранные авторы неоднократно использовали ее именно в этих целях, хотя, конечно, это дурной метод. Только люди, ничего не знающие ни о природе художественной литературы, ни о характере исторических данных, могут пользоваться русским романом как историческим источником, за исключением тех случаев, когда литературное свидетельство подкрепляется внелитературными источниками, – но тогда привлекать литературу уже излишне.

2. РАННИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДОСТОЕВСКОГО

Первым успехом новой школы стал первый роман Достоевского *Бедные люди*. В этом и в последовавших (до 1849 г.) ранних романах и рассказах Достоевского связь нового реализма с Гоголем особенно очевидна. Поэтому будет правильно именно с Достоевского начать обзор реалистов. С другой стороны, позднее творчество Достоевского, серия великих произведений, начатая *Записками из подполья* и закончившаяся *Братьями Карамазовыми*, настолько опередила свое время, так тесно связана с дальнейшим развитием и была понята читающей публикой настолько позднее, что нельзя говорить о ней раньше, чем о творчестве, скажем, Аксакова и Гончарова. Поэтому в общей истории русской литературы творчество Достоевского следует разделить на два периода, чему способствует длинный перерыв в его

литературной деятельности, вызванный его осуждением и ссылкой в 1849 г. Творчество его после освобождения будет рассматриваться в следующей главе, посвященной романистам, главные произведения которых были написаны после 1861 г.

Федор Михайлович Достоевский родился 30 октября 1821 г. в Москве. Его отец служил врачом в одной из больших городских больниц. Семья Достоевского была юго-западного (волынского) происхождения, возможно, даже дворянского. В документах XVII века часто встречается это имя. Те представители этой семьи, которые не перешли в католичество, были священниками. Священником был и дед писателя. Мать его была дочерью московского купца. Так в Достоевском соединились украинская и московская кровь*. Доктор Достоевский был довольно состоятельным человеком и на свои заработки мог приобрести имение, но без крепостных, поскольку имение было «необитаемо». Очень рано Федор и его старший брат Михаил (впоследствии его компаньон по изданию журнала) стали страстными любителями чтения; культ Пушкина, характерный для Достоевского, тоже зародился у него очень рано. Братья учились в частном московском пансионе до 1837 г., когда Федор переехал в Петербург и поступил в военно-инженерное училище. Там он провел четыре года, не слишком увлекаясь инженерным делом; главным для него по-прежнему оставалась литература, чтение. Письма из училища к брату Михаилу полны литературных восторгов.

---

*Утверждение *m-lle* Достоевской в ее книге о жизни отца, что семья их литовского происхождения, справедливо лишь в том смысле, что до 1568 г. Волынь, откуда происходили Достоевские, была частью Великого Княжества Литовского.

В 1841 г. он получил офицерский чин, но остался в училище еще на год, после чего получил место в Инженерном департаменте. За пять лет обучения он был обязан два года отслужить в армии. Он не остался на службе после обязательного срока и ушел уже в 1844 г. Достоевский не был нищим, отец оставил семье маленькое состояние, но он не был ни практичен, ни бережлив, и потому нередко находился в стесненных обстоятельствах. Оставив службу, он решил посвятить себя литературе и зимой 1844–1845 гг. написал *Бедных людей*. Григорович, начинающий романист новой школы, посоветовал ему показать свое произведение Некрасову, который как раз собирался издавать литературный альманах. Прочитав *Бедных людей*, Некрасов пришел в восторг и отнес роман Белинскому. «Новый Гоголь родился!» – вскричал он, врываясь в комнату Белинского. «У вас Гоголи как грибы родятся», – ответил Белинский, но роман взял, прочел, и он произвел на него такое же впечатление, как на Некрасова. Была устроена встреча между Достоевским и Белинским; Белинский излил на молодого писателя весь свой энтузиазм, восклицая: «Да вы понимаете ли сами-то, что это вы такое написали?» Через тридцать лет, вспоминая все это, Достоевский сказал, что это был счастливейший день в его жизни. *Бедные люди* появились в некрасовском «Петербургском сборнике» в январе 1846 г. Они были восторженно отрецензированы Белинским и другими критиками, дружелюбно относившимися к новой школе, и очень хорошо встречены публикой. Достоевский нелегко перенес свой успех – он раздулся от гордости; сохранились забавные анекдоты о его непомерном тщеславии. Огромный успех продолжался недолго. Второй его роман – *Двойник*, – который вышел в том же году, что и *Бедные люди*,

встретил гораздо более прохладный прием. Отношения Достоевского с Белинским и его друзьями стали портиться. Тщеславие, которое он выказал в связи со своим первым романом, еще усилилось от того, что их разочаровало последующее его творчество. Тургенев его поддразнивал и высмеивал – и Достоевский перестал с ним встречаться. Произведения его продолжали появляться, но не встречали большого одобрения. Но хотя его дружба с прогрессивным литературным кружком оборвалась, Достоевский продолжал оставаться радикалом и западником. Он был членом кружка Петрашевского, собиравшегося для чтения Фурье, для разговоров о социализме и для критики существующего строя. Реакция правительства на революцию 1848 г. была роковой для петрашевцев: в апреле 1849 г. их всех арестовали. Достоевский был посажен в крепость и просидел там восемь месяцев, пока военный суд вел следствие и решал судьбу «заговорщиков». Наконец был вынесен приговор. Достоевский был признан виновным в «соучастии в преступных разговорах, в распространении письма литератора Белинского (к Гоголю), наполненного дерзкими выражениями против православной церкви и верховной власти, и в попытке, вместе с другими, писать статьи против правительства и распространять их посредством домашней типографии». Он был приговорен к восьми годам каторжных работ. Император сократил срок до четырех лет, после чего его должны были отдать в солдаты. Но вместо того чтобы просто объявить заключенным их приговор, была разыграна жестокая трагикомедия: им был прочитан смертный приговор, и были сделаны все приготовления к расстрелу. Только когда первая группа была привязана к столбам, подсудимым был прочитан настоящий приговор. Разумеется, все приговоренные

отнеслись к смертному приговору вполне серьезно. Один из них сошел с ума. Достоевский никогда не забывал этого дня: он дважды вспоминает о нем в своих произведениях – в *Идиоте* и в *Дневнике писателя* за 1873 год. Это было 22 декабря 1849 года. Через два дня Достоевского повезли в Сибирь, где ему предстояло отбывать свой срок. На девять лет он выпал из литературы.

Первым произведениям Достоевского нанесен ущерб из-за величия его поздних романов. Мы едва узнаем автора *Записок из подполья* и *Бесов* в *Бедных людях* и в том, что за ними последовало. В них нет почти ничего, что было бы соизмеримо с такими потрясающими созданиями, как Свидригайлов, Кириллов или старый Карамазов. Ради него самого гораздо правильнее будет рассматривать молодого Достоевского как другого писателя, не как автора *Идиота*. Конечно, это менее значительный писатель, но ни в коем случае не «малый»; это писатель, отмеченный оригинальностью, занимающий важное место среди своих современников.

Основная черта, отличающая молодого Достоевского от других романистов сороковых и пятидесятых годов, – его особенная близость к Гоголю. В отличие от других, он, как Гоголь, думал прежде всего о стиле. Стиль его такой же напряженный и насыщенный, как у Гоголя, хотя и не всегда такой же безошибочно точный. Как и другие реалисты, он старается в *Бедных людях* преодолеть гоголевский чисто сатирический натурализм, добавляя элементы сочувствия и человеческой эмоциональности. Но в то время, как другие старались разрешить эту задачу, балансируя между крайностями гротеска и сентиментальности, Достоевский, в истинно гоголевском духе, как бы продолжая традицию *Шинели*, старался

соединить крайний гротескный натурализм с интенсивной эмоциональностью; оба эти элемента сплавляются воедино, ничего не теряя в индивидуальности. В этом смысле Достоевский истинный и достойный ученик Гоголя. Но то, что прочитывается в *Бедных людях*, их идея – не гоголевская. Тут не отвращение к пошлости жизни, а сострадание, глубокое сочувствие к растоптанным, наполовину обезличенным, смешным и все-таки благородным человеческим личностям. *Бедные люди* – это «акме», высшая точка «гуманной» литературы сороковых годов, и в них ощущается как бы предчувствие той разрушительной жалости, которая стала такой трагической и зловещей в его великих романах. Это роман в письмах. Герои его – молодая девушка, которая плохо кончает, и чиновник Макар Девушкин. Роман длинен, и озабоченность стилем еще его удлиняет. Стиль тут не такой безукоризненно-совершенный и интересный сам по себе, как гоголевский. Но это произведение искусства, умно и тщательно выстроенное, в котором все детали выбраны для того, чтобы способствовать сложному впечатлению от целого.

Второе появившееся в печати произведение – *Двойник. Поэма* (тот же подзаголовок, что у *Мертвых душ*) – тоже вырастает из Гоголя, но еще более оригинально, чем первое. Это история, рассказанная с почти «улиссовскими» подробностями, в стиле, фонетически и ритмически необычайно выразительном, история чиновника, который сходит с ума, одержимый идеей, что другой чиновник присвоил его личность. Это мучительное, почти невыносимое чтение. Нервы читателя натягиваются до предела. С жестокостью, которую впоследствии Михайловский отметил как его характерную черту, Достоевский долго и со всей силой убедительности описывает мучения унижен-

ного в своем человеческом достоинстве господина Голядкина. Но, при всей своей мучительности и неприятности, эта вещь овладевает читателем с такой силой, что невозможно не прочесть ее в один присест. В своем, может, и незаконном роде жестокой литературы (жестокой, может быть, потому, что она задумана как юмористическая) *Двойник* – совершенное литературное произведение. Тесно связано с ним третье произведение Достоевского, еще более странное и безумное, – *Господин Прохарчин* (1847), таинственный бред, местами нарочито темный и непонятный, о смерти скупца, скопившего целое состояние, живя в грязной и отвратительной трущобе.

Из других произведений Достоевского первого периода наиболее примечательны *Хозяйка* (1848) и *Неточка Незванова* (1849). Первая неожиданно романтична. Диалог написан в высоком риторическом стиле, имитирующем народный сказ и очень напоминающем гоголевскую *Страшную месть*. Она гораздо менее совершенна и слабее построена, чем первые три, но в ней сильнее чувствуется будущий Достоевский. Героиня кажется предтечей демонических женщин из его великих романов. Но и в стиле, и в композиции здесь он вторичен – слишком зависим от Гоголя, Гофмана и Бальзака. *Неточка Незванова* замышлялась как более широкое полотно, чем все предыдущие вещи. Работа над ней была прервана арестом и осуждением Достоевского. Она осталась сильным и в чем-то таинственным фрагментом. Она полна того тяжелого напряжения, хорошо знакомого читателям *Идиота* и *Карамазовых*, которое достигается в основном простыми, легко поддающимися анализу средствами. Героиня, чье детство и отрочество – сюжет этой вещи, падчерица бедного музыканта, которая воспитывается в богатом

доме – первая из гордячек Достоевского, предшественница Дуни (*Преступление и наказание*), Аглаи (*Идиот*) и Катерины Ивановны (*Братья Карамазовы*).

3. АКСАКОВ

Метод разработки нового стиля, примененный Достоевским и состоявший в *слиянии* крайностей, не был воспринят современниками, предпочитавшими добиваться золотой середины, избегая крайностей. Триумф *среднего* стиля – характерная черта русского реализма от сороковых годов до Чехова. Он был впервые достигнут в творчестве трех писателей, принадлежавших к укорененному классу дворян-землевладельцев, а не к беспочвенной плебейской интеллигенции, – Аксакова, Гончарова и Тургенева.

Старшим из них был Аксаков. Он принадлежал к гораздо более раннему поколению, старше Пушкина и Грибоедова, вследствие чего сохранил многие черты, отличавшие его от поколения чистых реалистов. Но в литературу он пришел под влиянием (имевшим довольно неожиданные последствия) Гоголя, и все его творчество относится к периоду торжества реализма.

Сергей Тимофеевич Аксаков родился в 1791 г. в Уфе – центре недавно перед тем колонизованной Башкирии, главном городе Оренбургской губернии. История его родителей и дедов знакома всем читателям русской литературы, потому что он рассказал ее, почти не отступая от исторической правды, в самой популярной из его книг – *Семейной хронике*. Дед его, Аксаков (Степан Михайлович Багров *Семейной хроники*), – неотесанный и энергичный помещик-первопроходец, один из первых организовавший поселение крепостных в

башкирских степях. Сын его, отец писателя, не был образованным человеком, но женился на девушке из совсем иной семьи, дочери типичного «просвещенного чиновника» восемнадцатого века. Она получила передовое воспитание, основанное на моралистическом благочестии и руссоистской чувствительности, и на этих же основах построила воспитание своего сына. Он вырос в атмосфере огромной любви и заботы, с ним никогда не обращались грубо или сурово. Его чувствительность и интеллектуальная восприимчивость развились очень рано. Такое воспитание дает высокую культуру и развивает высокое нравственное чувство, но редко внушает активное отношение к жизни. В восемь лет Аксаков был отправлен в гимназию, но так заскучал по дому, что его оттуда взяли и отправили туда снова только через два года. За то время, что он там учился, Казанская гимназия была преобразована в университет (1804), и Аксаков, почти автоматически, получил университетский диплом.

После этого Аксаков уехал в Петербург и поступил на государственную службу. Он вошел в круг литературных консерваторов; ему покровительствовал адмирал Шишков, о ком он написал прелестный очерк-портрет. Он также очень интересовался театром и много общался с выдающимися актерами. В 1815 г. Аксаков женился. Его жена оказалась достойной матерью большого семейства и столпом семейных добродетелей. Женившись, Аксаков поселился в своем имении с целью посвятить себя управлению им, но через десять лет бесплодных стараний наладить хозяйство, несколько расшатав свое благосостояние, Аксаков отправился в Москву, чтобы поступить на службу. Там старый его друг Шишков, в то время министр просвещения, устроил ему место в цен-

зуре. Аксаков оставался цензором более десяти лет, не проявив себя в этом звании ни хорошо, ни дурно. Он приобрел новых литературных друзей опять-таки среди второстепенных и устаревших писателей, в основном драматургов. Дружба Аксакова с Шишковым была выражением его глубокой привязанности ко всему русскому, не запятнанному космополитизмом. Эта его сторона еще усилилась под влиянием жены. Дом их стал для московского общества оплотом чистого «руссианизма». Когда началось славянофильское движение, оно, естественно, встретило в этой семье полную поддержку. Два сына Аксакова, Константин и Иван, стали вождями славянофильства. В 1832 г. Аксаков познакомился с Гоголем и признал в нем то, чего не видел ни в Пушкине, ни в ком другом – чисто русского гения. Дом Аксаковых стал храмом гоголевского культа, а сам Аксаков – его верховным жрецом.

В 1830 г. Аксаков оставил службу и повел приятную жизнь московского дворянина со средствами, продолжая поддерживать близкие связи со славянофильскими философскими кружками. В Гоголе он в конце концов глубоко разочаровался. Горькое личное чувство выражено в его письмах к бывшему идолу, написанных после 1846 г. Тем не менее пробудил Аксакова для литературной деятельности именно Гоголь и никто другой.

Аксаков пробовал себя в литературе с самого детства. Но националисты и консерваторы того времени (до 1830 г.) не могли научить его в области литературной формы ничему, кроме французского классицизма, а как раз классицизм в своих высоких жанрах был особенно противопоказан антиурбанистическому мировоззрению Аксакова. Во всех своих переводах, переложениях и опытах, в которых он с 1810 по 1830 гг. платил дань школе

Буало, Аксаков не более чем посредственный дилетант. Дух Гоголя, в сущности, был Аксакову так же далек, как дух Расина или Хераскова, но именно Гоголь открыл ему возможность нового отношения к реальности, непредвиденного классицистами, – возможность видеть жизнь такой, какая она есть, и пользоваться всем жизненным материалом, не втискивая его в классические формы. Конечно, эта истина могла открыться Аксакову иначе, не через Гоголя, который есть нечто гораздо большее, но так уж случилось, что именно гоголевское искусство сорвало пелену стилизации с глаз Аксакова. Первым его опытом в новом, реалистическом роде был маленький описательный рассказ *Буран*, напечатанный в 1834 г., явно незрелый и экспериментальный. Около 1840 г. Аксаков, по настоянию Гоголя, начал писать *Семейную хронику*; большие отрывки оттуда появились без подписи в 1846 г. в славянофильском альманахе. В последующие годы Аксаков опубликовал несколько книг об охоте и рыбной ловле в своей родной Оренбургской губернии. *Записки об уженье рыбы* (1847) были первой его книгой. За ней последовали *Записки ружейного охотника Оренбургской губернии* (1852). Эти книги, в которых ясно, просто, безыскусно и необыкновенно живо описана неодушевленная и одушевленная природа, были приняты с восторгом. Тургенев написал на них восторженную рецензию, а Гоголь написал автору: «Ваши птицы и рыбы живее моих мужчин и женщин». Когда в 1856 г. появилась *Семейная хроника* (вместе с *Воспоминаниями*), Аксаков был признан самыми влиятельными критиками самым выдающимся из ныне живущих писателей – и стал писать. В 1858 г. он издал *Детские годы Багрова-внука*. За последние десять лет жизни он написал большую часть собрания своих сочинений. В 1858 г. он

заболел, но и прикованный к постели продолжал работать. Умер он 30 апреля 1859 г.; перед смертью он писал повесть *Наташа*, в которой должна была быть рассказана история его младшей сестры.

Основная черта творчества Аксакова – объективность. Искусство его не аналитично. Даже когда он анализирует себя, как в *Детских годах*, его анализ объективен. Его не тревожат никакие активные желания, кроме, разве что, желания вновь обрести потерянное время – «*retrouver le temps perdu*». Прустовская фраза здесь уместна, потому что чувствительность Аксакова, как ни странно, поразительно напоминает чувствительность французского романиста; разница в том, что Аксаков был настолько же здоров и нормален, насколько Пруст был извращен и патологичен; вместо душной атмосферы никогда не проветривавшейся квартиры на бульваре Осман, в книгах Аксакова веет вольный степной ветер. Как и Пруст, Аксаков весь – пять чувств. В его творчестве нет ничего, *quod non fuerit in sensibus* – что сперва не прошло бы через ощущения. Стиль его так прозрачен, что его как бы и нет совсем. Его не замечаешь, ибо он совершенно адекватен тому, что выражает. Более того, он обладает прекрасной русской чистотой, благородством и неподдельным изяществом, почему и может быть признан лучшей, образцовой русской прозой. Есть у этого стиля и свой дефект, и этот дефект – оборотная сторона его достоинств: некая безмятежность, излишняя мягкость, отсутствие разреженного, «демонического» горного воздуха поэзии. Он из земли перстный; воздух, которым тут дышишь, свежий, чистый воздух, но это воздух нижних слоев атмосферы, края, где нет гор. Вот почему, при всех его достоинствах, Аксаков второстепенен по сравнению с Лермонтовым.

Самая характерная, самая аксаковская из аксаковских книг – это, бесспорно, *Детские годы Багрова-внука*. Именно тут больше всего проявились его прустовские черты, именно тут очевидна равнинность его мира. В *Детских годах* нет происшествий. Это история мирного, бессобытийного детства, удивляющего только необыкновенной чувствительностью ребенка, которой способствует необыкновенно сочувственное воспитание. Больше всего оттуда запоминаются, пожалуй, картины природы, например, прекрасное описание прихода весны в степь. Многие читатели, предпочитающие каждодневности происшествия, рутине – исключительное, находят *Детские годы* скучными. Но если обычная жизнь, не перебиваемая необычайными происшествиями, является для литературы законным предметом изображения, то Аксаков в *Детских годах* создал шедевр повествовательного реализма. Ближе, чем кто-либо из русских писателей, даже ближе, чем Толстой в *Войне и мире*, он подошел к современному, постепенному, непрерывному изображению жизни, столь отличному от ее драматического, событийного изображения, обычного у прежних романистов.

Семейная хроника более занимательна и не строится исключительно вокруг одного героя. В ней больше событий, и, так как это история дедов и родителей автора еще до его рождения, там, естественно, отсутствует самоанализ. Она поразительно, необычайно объективна. История крупного крепостника, одного из первых поселенцев, картины золотого века крепостничества при Екатерине написаны без гнева и без восторга. Они настолько бесстрастны, что могли бы быть использованы социалистами как оружие против русского дворянства, а консерваторами – для его защиты. Сельская жизнь России, особенно в малонасе-

ленных пограничных областях, сильно напоминала средневековые или даже патриархальные времена. Над помещиком был только Бог, с кем он себя чувствовал в полном согласии, и царь, утвердивший его власть и для которого он был практически недосягаем. Эти условия создали людей библейских масштабов. Степан Михайлович Багров – патриарх, сильный, справедливый, добрый, щедрый, бесстрашный, но знающий твердо свои права и пользующийся ими без всяких сантиментов. Другой тип землевладельца изображен в лице злого помещика Куролесова, который женится на багровской кузине и которого Багров в конце концов возвращает на праведный путь. В последней части книги рассказывается о браке Софьи Зубовой с отцом Аксакова. И здесь тоже изложение ведется с монументальной, библейской, гомеровской простотой, сообщающей образу Софьи Зубовой некое героическое величие. Отец автора изображен в не столь героическом ключе – и это один из самых замечательных образов *обыкновенного человека* в русской художественной литературе. Весь эпизод от начала до конца – совершенство, и в современной литературе не имеет себе равных по тону, строго объективному и одновременно укрупняющему персонажей до мифических масштабов.

Другие произведения Аксакова не столь неподражаемы и не столь завлекательны. *Воспоминания* – история жизни автора от восьми до шестнадцати лет. Первая часть отличается теми же достоинствами, что *Детские годы*, но в меньшей степени. Продолжение представляет скорее социальный интерес как картина провинциальной русской жизни в 1805 г., чем как проявление большого литературного темперамента. То же можно сказать и о *Литературных и театраль-*

ных воспоминаниях, где Аксаков рассказывает о своих отношениях с актерами и драматургами 1810–1830 гг. Они прелестны, иногда забавны, но портреты, написанные Аксаковым, – визуальные впечатления, оставшиеся на чувствительной сетчатке глаза, а не глубокое проникновение в души людей. Это же можно сказать и о прелестном отрывке *Адмирал Шишков*. Другое дело – замечательные *Воспоминания о Гоголе*. Они стоят особо. Как правило, Аксаков не был исследователем человеческой души. Он принимал людей, какими они были, как часть своего мира, и придавал им скорее чувственную, чем психологическую реальность. Но уклончивый и неуловимый характер Гоголя принес ему такое горькое разочарование и такое крушение иллюзий, что он был вынужден сделать огромное усилие, чтобы понять, как работает психика человека, где так странно перемешались гений и низость. Усилие это было для него мучительным, но увенчалось необыкновенным успехом, и аксаковские воспоминания и по сей день являются основой нашего отношения к загадке Гоголя.

4. ГОНЧАРОВ

Достаточно было бы только объективности и беспристрастия Аксакова, чтобы выделить его из всех русских романистов середины девятнадцатого века. Все остальные были, или старались быть, или казались романистами с тенденцией; произведения их, почти без исключения, могут быть охарактеризованы как ставящие вопросы – проблемные.

Самый большой успех в литературную весну 1846–1847 гг. выпал на долю двух «проблемных» романов: *Кто виноват?* Герцена и *Полинька Сакс* Дружинина, но величайшими из романистов-«про-

блемщиков» были, без сомнения, Тургенев и Гончаров.

Александр Иванович Гончаров родился в 1812 г. в Симбирске. Его семья, хотя официально числившаяся купеческой, фактически была помещичьей, и Гончаров вырос в типичной провинциально помещичьей обстановке. Он учился в Московском университете тогда же, когда Лермонтов и Белинский, но ни с одним из них не сошелся. Закончив университет, он поступил на службу в Петербурге. На службе он оставался всю жизнь – сперва в министерстве финансов, потом, когда в 1856 г. было решено либерализовать цензуру, в должности цензора. Он не был женат, и жизнь его была небогата событиями. Он любил свои удобства, свои привычки, и у него было немало общего с героем его романа Обломовым. Единственными событиями его жизни была его литературная деятельность и путешествие на Дальний Восток. Первый его роман, *Обыкновенная история*, появился в 1847 г., был приветственно встречен Белинским и, вслед за *Бедными людьми*, стал шедевром начинающей реалистической школы. В 1849 г. за ним последовал *Сон Обломова* – первый зародыш самого знаменитого его романа. В 1853 г. Гончаров вскользь выразил пожелание отправиться на Дальний Восток на военном корабле в качестве секретаря Японской миссии. Он был тут же пойман на слове и только, когда было уже слишком поздно, понял, что обязан отправляться, если не хочет, чтобы его засмеяли. Долгое морское путешествие не пришлось ему по вкусу – по его мнению, океан был слишком уж беспорядочен. Но он с жадностью поглощал новые впечатления от всего, что видел, слышал и наблюдал, и вел дневник. В это время разразилась война с Англией, и Гончарову пришлось возвращаться в Петербург длинным и очень

неудобным путем через Охотск, Якутск и Иркутск. Он был счастлив, когда вернулся в свою удобную петербургскую квартиру, где мог теперь, когда все было позади, вспоминать свое героическое путешествие. Его путевые заметки появились в 1856 г. под названием *Фрегат «Паллада»*. В 1858 г. он закончил и опубликовал *Обломова*, начатого за десять лет перед этим. Успех его был огромен, и автор сразу стал национальным классиком. Почти одновременно с *Обломовым* он начал работать над своим третьим романом – *Обрыв*, и продолжал работу над ним еще десять лет (всего он работал над ним около двадцати). Роман появился в 1869 г. и имел значительно меньший успех – частью из-за своих меньших достоинств, частью из-за враждебного отношения радикалов, которые рассердились на Гончарова за одного из героев, в котором увидели карикатуру на себя. *Обрыв* связан со странным явлением в жизни Гончарова, которое граничит с помешательством. Еще в начале работы над романом он читал отрывки оттуда Тургеневу, и с этих пор у него появилась навязчивая мысль, что Тургенев украл все содержавшиеся там идеи и не только воспользовался ими в собственных произведениях, но рассказал о них всем своим русским и заграничным знакомым. Гончаров увидел плагиат из *Обрыва* не только в *Отцах и детях*, но и в романах Ауэрбаха, и в *Воспитании чувств* Флобера. Неуспех романа он приписывал именно тому, что роман был обкраден еще до своего выхода. По этому поводу он написал любопытную документальную вещь, которую озаглавил *Необыкновенная история* (1872). Этот психопатический документ, опубликованный только недавно, показал в неожиданном свете писателя, всегда считавшегося воплощением уравновешенной респектабельности.

После *Обрыва* Гончаров написал мало – несколько воспоминаний, эссе о Грибоедове, которое, к добру ли, к худу ли, учителя и профессора литературы выделили особо, на предмет восхищения, и серию очерков *Старые слуги*, которым выпала на долю такая же сомнительная удача – в Англии они используются как тексты для начинающих изучать русский язык. Он умер в 1891 г. Характерно, что этот старый холостяк завещал авторские права на свои произведения семье своего старого слуги.

Положение Гончарова как русского классика почти целиком зиждится на втором его романе – *Обломов*. Два других стоят на гораздо менее высоком уровне. *Обыкновенная история* – это хорошо сконструированный *roman a these* (роман с тенденцией), показывающий в ряде эпизодов, сменяющихся с почти математической элегантностью, разочарование юного идеалиста в его высоких, но непрактичных идеалах. Успехом своим *Обыкновенная история* обязана главным образом этой идее, и этот успех был знаком времени, когда высокие идеалы тридцатых годов сменились позитивной и практичной прогрессивностью эпохи царствования Александра II. Третий роман Гончарова, *Обрыв*, – тоже не шедевр. В нем ясно видны все недостатки писателя: отсутствие воображения; крайняя субъективность психологической обрисовки и вследствие этого безжизненность всех персонажей, не построенных на самоанализе; отсутствие поэтичности и истинного вдохновения и – непреодолимая душевная *мелкость*. Можно сказать, что все в *Обрыве* неудачно, кроме основанного на детских воспоминаниях автора портрета патриархальной, деспотичной и доброй бабушки, широкого и экономного в одно и то же время жизненного уклада в ее обширной, почти

деревенской приволжской усадьбе, нависшей над «обрывом». Бесцветный герой – Райский – слабое и обобщенное отражение авторского «я». Гордая и страстная героиня – Вера – печальная неудача автора, а нигилист Марк Волохов – просто плоская и нелепая фигура.

Обломов – совсем другое дело. Это великая книга. Избитая точка зрения учителей и профессоров литературы – что Гончаров «великий стилист и великий *объективный* живописец реальности» – до смешного неверна. Все как раз наоборот. Проза Гончарова – это золотая середина, как и аксаковская и тургеневская, но в то время как у Аксакова и Тургенева соблюдено чувство меры в аристотелевском понимании, у Гончарова – умеренность в обычном английском смысле слова. В его прозе нет ни прекрасной полноты и щедрости Аксакова, ни грации и нежности Тургенева. Что касается объективности, то Гончаров был так же неспособен заглянуть в другого человека, как до него Гоголь. У него был глаз и была способность к самоанализу. Он умел видеть и регистрировать внешнюю жизнь и умел извлекать из своего внутреннего «я» более или менее сублимированные отражения. Величайшее из них – Обломов. Обломов более чем персонаж: это – символ. То, что он написан только с помощью скромных, чисто реалистических средств, еще усиливает этот символизм. Совершенно очевидно, что он был – и немедленно был признан – воплощением части русской души, точнее, части души русского дворянства – ее лености и неспособности к действию. У него высокое нравственное чувство, он открыт для широких замыслов, но неспособен ни к труду, ни к дисциплине. Часть романа, первой появившаяся в печати, – *Сон Обломова* – это широкая, обобщающая картина жизни русского поместного дво-

рянства, та почва растительного комфорта, без труда приобретенного богатства и полной безответственности, которая взрастила Обломова. *Сон Обломова* содержится в первой части романа, наиболее всем знакомой и чаще всего комментируемой. Мы видим Обломова в его петербургской квартире – видим, как он проводит день, частью в постели, частью в халате. Медлительный, сознательно-неторопливый рассказ еще усиливает впечатление безнадежности и невозможности выбраться из обволакивающей вязкой лени. На то, чтобы встать с постели, Обломову требуется целая глава. Цитируя мисс Харрисон, скажем, что его просторный халат доминирует над всем романом как «ибсеновский символ» «невозможности физического и психологического приведения себя в порядок». Слуга Обломова Захар полностью гармонирует со своим хозяином. Затем вводится контраст – практичный и энергичный Штольц (показательно, что он – полунемец), апостол труда и действия. Тут-то и выявляется умственная и нравственная несостоятельность Гончарова: Штольц безнадежно неинтересен и лишен объемности. Конечно, все бессознательные симпатии автора на стороне Обломова, но Гончаров – бюрократ и литератор, стараясь наградить своего героя – Штольца – всеми положительными добродетелями, которые мог придумать, только проявляет собственную мелкость. Во второй части у Обломова роман, из которого ничего не выходит, потому что он не в состоянии вырваться из ярма своих неряшливых привычек и в конце концов вызывает отвращение у своей многотерпеливой дамы. Как и все любовные истории, написанные Гончаровым, несмотря даже на ее автобиографичность, эта история очень несовершенна, и ее героиня так же неубедительна, как Вера из *Обрыва*. Третья и чет-

вертая части не так часто цитируются и читаются в школе, однако они несомненно – высочайшее достижение Гончарова. Обломов, все более и более предающийся своему распущенному безделью, в котором всегда таится отравленное жало недовольства собой, уходит от общества. Его квартирная хозяйка, необразованная молодая женщина Агафья Михайловна, любит его и становится его любовницей. Она любит его искренно и трогательно, но подчиняется своим родичам, бессовестным негодяям, эксплуатирующим любовь к ней Обломова, чтобы шантажом и выманиванием завладеть всем его имуществом. Несмотря на энергичное вмешательство как всегда делового Штольца, Обломов погружается все глубже и глубже в тину своего нового окружения и умирает в объятиях Агафьи Михайловны, к ее отчаянию и радости ее родственников. Атмосфера неизбежного рока, постепенно сгущающаяся над Обломовым, необратимое воздействие засасывающей его тины переданы с истинно поражающей силой. Русская реалистическая литература богата мрачнейшими историями, но нигде (за исключением великого романа Салтыкова) не было превзойдено в этом отношении великое достижение Гончарова в третьей и четвертой частях *Обломова*.

Гончаров, как Аксаков, и более, чем Тургенев, выражает тенденцию русского романа обойтись без увлекательного сюжета. В *Обломове* нет ни событий, ни приключений; они есть в *Обрыве*, но рассказаны в такой плоской и инфантильной манере, что лучше о них вовсе не говорить. У него существует лишь постоянное, постепенное разворачивание неизбежного. Это то, что мисс Харрисон назвала тенденцией русского романа к «несовершенному виду» – т. е. к той форме русского глагола, где действие находится в процессе осу-

ществления. Эта тенденция, после Лермонтова, господствовала во всей русской литературе; исключением были плебейские писатели – Лесков и Писемский. Но нигде она так не всеобъемлюща и оправдана, как в *Обломове*, ибо здесь эволюционный детерминизм манеры (в сущности – отрицание действенности человеческой воли) находится в полной гармонии с ленивым и бессильным детерминизмом героя.

5. ТУРГЕНЕВ

Иван Сергеевич Тургенев родился 28 октября 1818 г. в Орле. Отцом его был красивый, но обедневший дворянин, который служил в кавалерии и обладал большой притягательностью для противоположного пола. Он женился на барышне Лутовиновой, состоятельной наследнице, которая была старше его. У нее было очень несчастливое детство и юность, и она обожала мужа, который никогда ее не любил. Это и то, что она была владелицей большого состояния, сделало из госпожи Тургеневой озлобленного и невыносимого домашнего тирана. Хотя она и была привязана к сыну, обращалась она с ним невыносимо деспотически, а с крепостными и слугами была попросту жестока. В доме своей матери будущий автор *Записок охотника* увидел крепостное право в его наименее привлекательном виде.

В 1833 г. Тургенев поступил в Московский университет, но проучился там только год, потому что в 1834 г. его мать переехала в Петербург, и он перешел в университет в Петербурге. Учился он у друга Пушкина профессора Плетнева, и ему даже удалось однажды встретиться с великим поэтом. Первые его стихи были опубликованы в плетневском, бывшем пушкинском, *Современни-*

ке (1838). Эта связь с «литературной аристократией» очень важна: только у Тургенева из всех его современников была живая связь с веком поэзии. Он получил свидетельство об окончании в 1837 г. и потом уехал в Берлин для завершения своего философского образования в университете, который был приютом и оставался святилищем Гегеля – божества молодого поколения русских идеалистов. Кое-кого из них, в том числе Станкевича и Грановского, Тургенев узнал в Берлине и с тех пор стал другом и союзником западников. Три года в Берлине (1838–1841) на всю жизнь внушили ему любовь к западной цивилизации и к Германии. Когда в 1841 г. он вернулся в Россию, сначала хотел было делать университетскую карьеру. Так как это не удалось, он поступил на службу, но и тут оставался только два года, а после 1845 г. нигде не служил и посвятил себя только литературе. Писал он вначале главным образом стихи и поэмы, и в первой половине сороковых годов на него смотрели, в основном благодаря поэме *Параша* (1843), как на одну из главных надежд молодого поэтического поколения.

В 1845 г. Тургенев рассорился с матерью, которая перестала давать ему деньги, и в последующие годы до самой смерти ее был вынужден вести богемную жизнь литератора. Причиной недовольства госпожи Тургеневой сыном было частично то, что он оставил службу и стал сочинителем в опасном, революционном роде, но главное – ее возмутило его увлечение знаменитой певицей Полиной Гарсиа (г-жой Виардо). Увлечение оказалось любовью на всю жизнь. Г-жа Виардо терпела это и любила общество Тургенева, и ему удалось прожить подле нее большую часть жизни. В 1847 г. он уехал за границу вслед за ней и вернулся только в 1850, получив известие о серьез-

ной болезни матери. После ее смерти он оказался обладателем большого состояния.

К этому времени Тургенев оставил поэзию для прозы. В 1847 г. некрасовский *Современник* начал публиковать его рассказы, впоследствии составившие *Записки охотника*. В 1852 г. они вышли в виде книги и, вместе с другими появившимися к тому времени рассказами, поставили Тургенева на одно из первых, если не на самое первое место среди русских писателей. *Записки охотника* стали не только литературным, но крупнейшим общественным событием. Из-за полного молчания, наступившего в те годы реакции, *Записки*, казавшиеся безобидными, когда выходили отдельными частями, собранные вместе произвели эффект большой силы. Изображение крепостного не просто как человека, но как человека, который человечнее своих господ, сделало книгу громким протестом против крепостного права. Говорят, что она произвела сильное впечатление на будущего императора Александра II и была причиной его решения покончить с этой системой. Тем временем власти встревожились. Цензор, пропустивший книгу, был уволен со службы. Вскоре после появления некролога Гоголю, написанного Тургеневым по мнению полиции в слишком восторженном тоне, Тургенев был арестован и сослан к себе в деревню, где пробыл полтора года (1852–1853). После этого он вернулся в Петербург, уже в полной славе. Он стал центром литературного мира. Несколько лет он был фактическим главой петербургской литературы, и его суждения и решения имели силу закона.

Первые годы царствования Александра II были временем расцвета популярности Тургенева. Никому так на пользу не пошел прогрессистско-реформистский энтузиазм, овладевший рус-

ским обществом, как ему. Он стал признанным выразителем общественного мнения. Его идеи казались равнодействующей всеобщих устремлений. Он касался именно тех струн, которые будили отклик у современников. В ранних очерках и рассказах он обличил крепостное право; в *Рудине* (1855) поклонился идеализму старшего поколения, одновременно вскрыв его непрактичность; в *Дворянском гнезде* (1858) прославил все, что было благородного в православных идеалах старого дворянства; в *Накануне* (1860) сделал попытку написать героическую фигуру девушки нового поколения. О нем не спорили. Добролюбов и Чернышевский, вожди передового направления, избрали его творчество для текстов своих журналистских проповедей. Его искусство отвечало потребностям каждого. Оно было гражданственным, но не «тенденциозным». Оно описывало жизнь, какая она есть, и говорило о самых жгучих вопросах сегодняшнего дня. В его произведениях все было правдой, и вместе с тем они были исполнены поэзии и красоты. Они удовлетворяли и левых, и правых. Это был тот средний язык, средний стиль, который тщетно искали в сороковые годы. Он одинаково избегал бездн гротескной карикатуры и сентиментального «человеколюбия», он был совершенен. Тургенев был очень чувствителен к своему успеху, особенно к похвалам молодого поколения и прогрессивного общественного мнения, выразителем которого он казался и стремился быть.

Единственное, в чем его упрекали (скорее даже не его, а поскольку все свято верили в фотографическую верность, с которой Тургенев изображал русскую жизнь, то виновата была именно эта жизнь), это в том, что, создав столь прекрасную галерею героинь, он не создал русского ге-

роя; было отмечено, что когда он захотел показать человека действия, выбрал для этого болгарина (Инсарова в *Накануне*). Поэтому критика предположила, что, по мнению Тургенева, русский герой невозможен. И тут Тургенев решил исправить этот недостаток и создать настоящего русского человека действия – героя молодого поколения. Он сделал им Базарова, героя-нигилиста из *Отцов и детей* (1861). Тургенев создавал его с любовью и восхищением, но результаты оказались неожиданными. Радикалы были возмущены. Это, говорили они, карикатура, а не герой. Этот нигилист со своим воинствующим материализмом, с его отрицанием всех религиозных и эстетических ценностей, с его верой только в лягушек (препарирование лягушек было мистическим ритуалом для дарвинистского натурализма и антиспиритуализма), есть карикатура на молодое поколение, сделанная в угоду реакционерам. Радикалы устроили настоящую травлю Тургенева, объявив, что он «исписался». Правда, немного позже самый молодой и крайний из радикалов, блестящий критик Писарев, отменил приговор своих старших собратьев, принял название «нигилист» и признал в Базарове идеал, которому надо следовать. Но это позднее признание со стороны крайне левых не утешило Тургенева и не залечило глубокой раны, нанесенной ему приемом, который встретил Базаров у старших радикалов. Это был для него удар в самое сердце; он решил навсегда покинуть Россию и русскую литературу. Он был за границей, когда появились *Отцы и дети* и началась его травля. Там он и остался, под сенью г-жи Виардо, сначала в Баден-Бадене, а после 1871 года – в Париже, возвращаясь в Россию только изредка и на короткое время. Решение оставить литературу было высказано в фрагменте лирической прозы

под названием *Довольно*, где он дал волю своему пессимизму и разочарованию. Однако литературу он не оставил и продолжал писать до самой своей смерти. Но в огромном большинстве своих поздних произведений он отвернулся от современной России, которая ему опротивела из-за своего непонимания, и обратился к временам своего детства, к старой дореформенной России. Большинство его произведений после 1862 г. – это или откровенно мемуары, или сочинения, построенные на материале прежнего опыта. Но тем не менее он не хотел смириться с участью писателя, пережившего свое время. Еще два раза он обращался к проблемам дня в своих больших романах. В *Дыме* (1867) он дал полную волю своей желчи и обиде на все классы русского общества; в романе *Новь* (1876) попытался создать картину революционного движения семидесятых годов. Но оба романа только выявили его все возрастающее отчуждение от России, первый своей бессильной горечью, второй – недостаточной информированностью и отсутствием всякого чувства реальности в изображении могучего движения семидесятых годов. Однако постепенно, по мере того, как стихали партийные страсти – по крайней мере, в литературе – Тургенев опять занял свое место (популярность его *ранних* вещей никогда не уменьшалась). Возрождение «эстетики» в конце семидесятых годов способствовало возрождению его популярности, и последний его приезд в Россию в 1880 г. стал триумфом.

В то же время, особенно после того как он поселился в Париже, Тургенев сблизился с французскими литературными кругами – с Мериме, Флобером и молодыми натуралистами. Его произведения стали переводить на французский и немецкий, и вскоре его слава стала международной.

Он первым из русских авторов завоевал европейскую репутацию. В литературном мире Парижа он стал видной фигурой. Одним из первых он разглядел талант молодого Мопассана, и Генри Джеймс (который включил свою статью о Тургеневе в томик, посвященный *французским* романистам) и другие начинающие писатели смотрели на него снизу вверх, как на мэтра. Когда он умер, Ренан, по простительной нехватке сведений, заявил, что именно через Тургенева Россия, столь долго остававшаяся немой, наконец заговорила. Тургенев гораздо лучше чувствовал себя среди французских *confreres* (собратьев), чем среди равных ему русских писателей (с большинством из которых, в том числе с Толстым, Достоевским и Некрасовым, он раньше или позже рассорился), и впечатление, которое он производил на иностранцев, разительно отличается от того, которое он производил на русских. Иностранцы бывали очарованы изяществом, шармом и простотой его манер. С русскими он бывал высокомерен и заносчив, и даже те, кто ему поклонялись, не могли не заметить этих неприятных черт его характера. Он был огромного роста и двигался легко и непринужденно, но его пискливый голос при львиной наружности производил странное впечатление.

Вскоре после своей последней поездки в Россию Тургенев заболел. Он умер 22 августа 1883 г. в Буживале, близ Парижа.

В первых своих опытах в прозе Тургенев шел по следам Лермонтова, от которого он взял романтический ореол вокруг своих первых печоринских героев (*Андрей Колосов*, *Бретер*, *Три портрета*) и метод заостренного анекдота (*Жид*). Все это – рассказы 1844–1846 гг., когда Тургенев еще не перестал писать стихи. *В Записках охотника*, начатых в 1847 г., он освобождался от романтиче-

ской условности первых рассказов, отказываясь от жесткого сюжета и ограничиваясь «кусками жизни». Но даже и после *Записок охотника* он не сразу овладел тем, что стало его настоящей манерой. Так, *Три встречи* (1851) – рассказ, целиком построенный на атмосфере, сотканной вокруг очень слабой тематической основы, наполненный описаниями лунных ночей и романтичными «поэтическими» пассажами, не похожими на трезвое, точное звучание описательных мест *Записок*. *Дневник лишнего человека* (1851) напоминает Гоголя и молодого Достоевского; в нем развивается «достоевская» тема униженного человеческого достоинства и болезненного удовольствия от унижения, но в языке есть стремление, не характерное для Тургенева, к гоголевской интенсивности слова. (Выражению «лишний человек» необычайно повезло, куда больше чем самому рассказу; до сих пор историки и историки литературы пользуются им для определения типа беспомощного идеалиста, которого так часто писал Тургенев и его современники и главными представителями которого стали Рудин и Обломов.) Наконец *Муму* (1852), известная история о глухонемом крепостном и его любимой собаке, которую его хозяйка приказала убить, – «гуманный» рассказ в традиции *Шинели* и *Бедных людей*, где острое чувство жалости достигается методами, по ощущению современного читателя незаконными, потому что они действуют на нервы, а не на воображение. Зато *Записки охотника*, писавшиеся в 1847–1851 годах, принадлежат к самым высоким, долговечным и несомненным достижениям Тургенева и русского реализма. Книга состоит из коротких очерков – их с трудом можно назвать рассказами, – описывающих разные случайные встречи рассказчика, который с собакой и ружьем бродит по сво-

ему родному Болховскому уезду и окружающим деревням. *Записки* выстраиваются в произвольном порядке. В них нет твердого сюжетного каркаса – это простой пересказ того, что рассказчик видел и слышал. Некоторые из них чисто описательны – пейзаж (*Лес и степь*), характеры (*Хорь и Калиныч*). Другие повторяют рассказы людей о себе, обращенные к автору (*Гамлет Щигровского уезда*), или подслушанные им разговоры (*Свидание, Бежин луг*). Иногда в них встречается драматический мотив, но развитие его дано только намеком, мимолетным впечатлением рассказчика от персонажей (*Ермолай и мельничиха*). Абсолютная прозаичность, тщательно избегавшая всякой искусственности, всякой подделки, была отличительной чертой появившейся книги – это был новый жанр. Крестьяне описаны извне, какими их увидел (или подсмотрел) автор, не в их частной, скрытой от постороннего глаза жизни. Как я уже говорил, они написаны с явно большей симпатией, чем высшие классы. Помещики показаны как грубые, или жестокие, или ни к чему не способные люди. В крестьянах Тургенев подчеркивает человечность, силу воображения, поэтическую и артистическую одаренность (*Певцы, Касьян с Красивой Мечи, Бежин луг*), чувство собственного достоинства и ум. Вот так, спокойно и ненавязчиво написанная книга поразила читателей несправедливостью и нелепостью крепостного права. Теперь, когда вопрос о крепостном праве есть дело прошлого, *Записки охотника* опять кажутся безобиднейшей книжкой, и нужно некоторое историческое воображение, чтобы восстановить атмосферу, в которой она произвела впечатление мягко разорвавшейся бомбы.

С литературной точки зрения *Записки охотника* часто, если не всегда, выше всяких похвал.

Если портрет идеалиста сороковых годов (*Гамлет Щигровского уезда*) – только предварительный набросок Рудина и других, то в изображении деревенского пейзажа и крестьянского характера Тургенев никогда не превзошел таких шедевров, как *Певцы* и *Бежин луг*. Особенно *Певцы*: даже и после *Первой любви* и *Отцов и детей* они вправе считаться венцом его достижений и квинтэссенцией совершенно особых качеств его искусства. Это описание состязания певцов, происходящего в деревенском кабаке; состязаются крестьянин Яшка Турок и рядчик из Жиздры. Стихийный Яшкин талант торжествует над изощренным искусством человека из Жиздры. Красота этой вещи на русском языке не поддается описанию; но то, что она *может* дойти в переводе, доказывается оценкой, какую ей дал Генри Джеймс. Рассказ характерен для тургеневской манеры описывать крестьян: он не увлекается их односторонней идеализацией; впечатление от состязания, от высокой художественности певческого исполнения разбавлено картиной пьяной оргии после состязания, когда целовальник угощает Яшку. *Певцы*, к тому же, можно считать высшим, самым характерным образцом тургеневской прозы. Она тщательно выверена, в каком-то смысле искусственна, но от каждого слова, от каждого оборота речи веет абсолютной непринужденностью и простотой. Это тщательно *отобранный* язык, богатый, но странно избегающий грубых или газетных слов и фраз, которые могли бы оскорбить слух. Красота пейзажной живописи зиждется главным образом на выборе точных, деликатно подсказывающих и описывающих слов. Здесь нет ни изукрашенной в манере Гоголя образности, ни риторических ритмов, ни блистательных каденций. Но порою узнаешь руку поэта

и ученика поэтов в продуманном, разнообразном и ненавязчиво совершенном равновесии фраз.

После *Записок охотника* и *Муму* первое, что написал Тургенев, был рассказ *Постоялый двор* (1852). Можно считать, что он открывает целую серию рассказов зрелого периода, хотя, в отличие от тех, что за ним последовали, сюжет этого рассказа взят из народной жизни. Как и *Муму*, он говорит о несправедливом и бессердечном обращении господ с крепостными, но здесь впервые сентиментальный, «гуманный» элемент заменен характерной для Тургене́ва атмосферой трагической необходимости. История крепостного содержателя постоялого двора, погубленного неверностью жены и эгоизмом помещицы, которой он принадлежит, – это типично русская история о погубленной жизни, как столь многие другие рассказы Тургенева, как и *Обломов*, и *Головлевы*, и весь Чехов.

Постоялый двор начал целую вереницу шедевров 1853–1861 гг. Сам автор разделил их на две категории: на романы и повести. Разница между этими двумя формами у Тургенева не столько в объеме и охвате, сколько в том, что романы претендуют на общественную значимость и ставят общественные вопросы, в то время как повесть просто рассказывает о каких-то эмоциональных событиях и не обременена социальной озабоченностью. Каждый роман включает в себя повествовательное зерно, по сюжету и нагрузке подобное повести, но в романе оно расширено до ответа на какую-нибудь жгучую проблему дня. Романы того времени – *Рудин* (1855), *Дворянское гнездо* (1858), *Накануне* (1860) и *Отцы и дети* (1861); повести – *Два друга* (1853), *Затишье* (1854), *Переписка* (1855), *Яков Пасынков* (1855), *Фауст* (1855), *Ася* (1857) и *Первая любовь* (1860). Следует отметить, что гражданские романы приходятся главным

образом на эпоху реформ (1856–1861), а «чисто приватные» повести в основном – на предшествовавшие ей годы реакции. Но даже «накануне» освобождения крестьян Тургенев смог отвлечься от гражданских вопросов и написать лишенную всякой гражданственности *Первую любовь*.

Таким образом, романы Тургенева – это те его произведения, в которых он добровольно выполняет свой долг – пишет произведение социальной значимости. Эта значимость достигается в первую очередь созданием персонажей, представляющих этапы развития, которые проходили русские интеллигенты. Рудин – прогрессист-идеалист сороковых годов; Лаврецкий – идеалист того же поколения, но более славянофильски настроенный; Елена из *Накануне* воплощает общее смутное и благородное брожение молодежи накануне Реформы; Базаров – воинственный материализм поколения 1860-х годов. Во-вторых, общественное значение достигается путем включения в роман весьма многочисленных *разговоров* между персонажами на животрепещущие темы (славянофильство и западничество, способность образованного русского человека к действию, место искусства и науки в жизни и т. д.). Этими разговорами больше всего и отличаются романы Тургенева от его повестей. Они (разговоры) не имеют особого отношения к сюжету и не всегда дополняют характеристику героя-представителя. Именно за них хваталась для комментариев критика, но они несомненно – самая устаревающая часть романов. Они не всегда творчески вплетены в ткань повествования. В большинстве романов есть персонажи, введенные только для этих разговоров (Пигасов в *Рудине*, Шубин в *Накануне*), и читателю хотелось бы, чтобы их не было. Но главные персонажи, герои-представители поколения, – это не

только представители, но обычно и живые люди. Первый из них, Рудин, быть может, и лучший. Это один из самых мастерски написанных характеров девятнадцатого века. Тургенев показывает его *со стороны*, извне; поведение, речь, впечатление, которое он производит на окружающих, – но не его внутреннюю жизнь. Недавно известный французский романист (до того старомодный, что до сих пор предпочитает Тургенева Толстому, Достоевскому и Чехову) указал мне на изумительно тонкое мастерство, с которым впечатление, произведенное Рудиным на других персонажей и на читателя, постепенно меняется от первого его появления во всем блеске превосходства до полного банкротства при малодушном разрыве с Натальей; затем промелькнувший печальный облик несостоявшегося, опустившегося человека и наконец все искупающая вспышка – его героическая и бесполезная смерть на баррикадах Сент-Антуанского предместья. Французский писатель считал эту столь тонко выписанную перемену отношения единственной в литературе. Если бы он лучше знал русский язык, он бы увидел, что Тургенев был просто очень умным и творческим учеником Пушкина. Как и Пушкин в *Евгении Онегине*, Тургенев не анализирует и не разбирает по косточкам своих героев, как это сделали бы Толстой и Достоевский; он не раскрывает их души; он только передает окружающую их атмосферу, частично показывая, как они отражаются в других персонажах, а частично с помощью необычайно легко и тонко сотканной эманации некоего толкающего к размышлению аккомпанемента, что одно уже указывает на его происхождение от романа в *стихах*. Там, где Тургенев хочет показать нам *внутреннюю жизнь* своих героев как-нибудь иначе, он всегда терпит неудачу – читать описание чувств Елены

к Инсарову просто больно. Чтобы не впасть в фальшивую поэтичность и красивость, Тургеневу нужна была вся мощь его критического ума и вся сила сдержанности.

И все-таки, несмотря на то что они даны как бы намеком, а не проанализированы до конца, характеры есть самое живое начало в тургеневских романах. Как и у большинства русских писателей, у Тургенева персонажи важнее сюжета, и запоминаем мы именно персонажей. Население тургеневских романов (не касаясь крестьянских рассказов) может быть разбито на несколько групп. Сначала идут филистеры и избранники. Филистеры прямо происходят от персонажей Гоголя – это герои пошлости, самодовольные ничтожества. Конечно, вы не найдете тут и следа гоголевского гротеска, гоголевской карикатурности; ирония Тургенева – тонкая, изящная, ненавязчивая, почти не прибегающая к явно комическим эффектам. Филистерам противостоят избранники, мужчины и женщины с пониманием подлинных ценностей, не имеющих ничего общего с бытовыми радостями и социальными амбициями. Мужчины, опять-таки, очень отличаются от женщин. Прекрасный пол выходит из рук Тургенева в гораздо более привлекательном виде. Сильная, чистая, страстная и добродетельная женщина, противопоставленная слабому, в сущности благородному, но бездейственному и в конце концов мелкому мужчине, впервые была введена в русскую литературу Пушкиным и появляется снова и снова в произведениях реалистов, но всего настоятельнее – у Тургенева. Его героини знамениты во всем мире и много сделали для распространения высокой репутации, которой пользуется русская женщина за границей. Как я говорил, все они уже содержатся в образе пушкинской Татьяны, но это нисколько не уменьшает за-

слуг их автора. Такие создания, как Маша (*Затишье*), Наталья (*Рудин*), Ася и Лиза (*Дворянское гнездо*), – венец не только русской, но и всей художественной литературы. Главные черты тургеневской героини – нравственная сила и смелость; она может пожертвовать всем на свете ради страсти (Наталья), она может принести счастье всей жизни в жертву долгу (Лиза). Но читателя особенно трогает в этих женщинах не столько их моральная красота, сколько необычайная *поэтическая* красота, сотканная вокруг них тонким и совершенным искусством их творца. В этом Тургенев достигает своих высот, тут выражается его единственное несравненное искусство, не столько даже в самых знаменитых его романах (*Рудин*, *Дворянское гнездо*), сколько в двух повестях, *Затишье* и *Первая любовь*. В первой из них чисто тургеневская, трагическая, поэтическая деревенская атмосфера достигает своей кульминации, и богатство обертонов, определяющих характеры, превосходит все, когда-либо им написанное. Это выходит за рамки литературы, поднимается до поэзии – не по красоте отдельных слов и частей, но по чистой силе внушения и насыщенной значимости. *Первая любовь* стоит особняком среди остальных тургеневских произведений. Атмосфера ее прохладнее и яснее и больше напоминает разреженный воздух произведений Лермонтова. Герои, Зинаида и отец рассказчика (традиция – считать, что Тургенев изобразил здесь своего отца), обладают той *звериной* силой жизни, которую Тургенев редко позволяет своим персонажам. Их страсти, сильные и четкие, не подернуты смутной идеалистической дымкой, они эгоистичны, но этот эгоизм искупается все той же всеоправдывающей силой жизни. *Первая любовь* стоит одиноко во всем тургеневском творчестве и не дает чувства отдохновения.

Но показательно, что рассказ ведется от лица мальчика – поклонника Зинаиды – о муках подростка, ревнующего ее к своему сопернику-отцу.

В зените своей популярности, в 1860 г., Тургенев написал знаменитый очерк (первоначально прочитанный как доклад в литературном обществе) – *Гамлет и Дон Кихот*.

Он считал, что именно эти два персонажа являются прототипами избранной, мыслящей части человечества, которая делится на интровертов, погруженных в самоанализ (*grubelnd*) и потому бездействующих, – Гамлетов, и восторженных, преданных одной идее, отважных до того, что рискуют показаться смешными – Дон Кихотов. Сам он и большинство его героев – Гамлеты. Но ему всегда хотелось создавать Дон Кихотов, деятельных благодаря свободе от рефлексии и вечных вопросов, но стоящих выше филистеров благодаря своим высоким идеалам. Самый запоминающийся из ранних тургеневских опытов по созданию Дон Кихота – Яков Пасынков, герой одноименного рассказа.

В конце сороковых годов критика, заметившая постоянную бездеятельность тургеневских героев, стала требовать от него героя более активного и деятельного. Это он попытался сделать в *Накануне*. Но попытка оказалась неудачной. Своим героем он сделал болгарского патриота Инсарова, но вдохнуть в него жизнь ему не удалось. Инсаров – молчаливый манекен, порою просто смешной. Вместе с напыщенной и пресной Еленой, Инсаров сделал из *Накануне* бесспорно самый плохой из всех романов Тургенева зрелой поры. Лучшим же романом и самым главным в творчестве Тургенева стали *Отцы и дети*, один из величайших романов девятнадцатого столетия. В нем Тургенев с триумфом разрешил две задачи,

которые ставил перед собой: создал живой мужской характер, не построенный на самоанализе, и победил противоречие между воображением и социальной тематикой. *Отцы и дети* – единственный роман Тургенева, где общественные проблемы без остатка растворились в искусстве и откуда не торчат концы непереваренного журнализма. Тонкое и поэтическое повествовательное мастерство Тургенева достигает тут совершенства, и Базаров – единственный из тургеневских мужчин, достойный стать наравне с его женщинами. Но, может быть, нигде врожденная слабость и женственность этого гения не проявились так ясно, как в этом, лучшем его романе. Базаров – сильный человек, но он написан с восхищением и изумлением, написан автором, для которого сильный человек есть нечто ненормальное. Тургенев был неспособен сделать своего героя победителем и, чтобы избавить его от несоответствующей трактовки, какой бы он подвергся, если бы ему на долю выпал успех, позволяет ему умереть, но не в результате естественного развития сюжета, а по слепому указу судьбы. Ибо судьба, слепой случай, нелепая случайность господствуют в тургеневском мире, как и в мире Томаса Харди, но персонажи Тургенева покоряются этому с пассивным смирением. Даже героический Базаров умирает безропотно, как цветок в поле, молча, мужественно, но не протестуя.

Было бы неправильно утверждать, что после *Отцов и детей* гений Тургенева стал угасать, но, во всяком случае, он перестал развиваться. И, что было особенно важно для его современников, Тургенев потерял связь с русской жизнью и потому перестал иметь значение как *современный* писатель, хотя навсегда остался классиком. Его обращение к насущным вопросам дня в *Дыме*

(1867) и *Нови* (1876) только выявило яснее, что он потерял связь с новой эпохой. *Дым* – самый плохо построенный из его романов; в нем содержится прекрасная любовная история, которая нашпигована разговорами, постоянно прерывающими ее течение; к персонажам эти разговоры не имеют никакого отношения, это просто диалогизированные журнальные статьи на тему о том, что вся мыслящая и образованная Россия не более чем дым. *Новь* – полная неудача, незамедлительно признанная таковой. Несмотря на то что многое в ней написано в лучшей тургеневской манере (изображение семьи аристократического бюрократа Сипягина принадлежит к его лучшим сатирическим наброскам), роман в целом испорчен полным незнанием положения в России и, как следствие этого, – совершенно ложным представлением о проблемах, которым посвящен роман. Изображение революционеров семидесятых годов здесь напоминает рассказ о чужой стране человека, который никогда в ней не бывал.

Но, утратив способность писать для своего времени, Тургенев сохранил творческий гений для создания изумительных рассказов о любви, которые стали его главным вкладом во всемирную литературу. *Дым*, если выстричь все разговоры, оказывается прекрасной повестью, которая может выдержать сравнение с его лучшими вещами пятидесятых годов, и таковы же *Вешние воды* (1871). У них один и тот же сюжет: молодой человек любит чистую прелестную девушку, но оставляет ее ради зрелой и похотливой тридцатилетней женщины, любимой многими, для которой он лишь игрушка мимолетной страсти. Образы Ирины (взрослой женщины в *Дыме*) и Джеммы, итальянской девушки в *Вешних водах*, принадлежат к самым прекрасным в тургеневской галерее. *Вешние*

воды даны в форме воспоминания, и большинство других рассказов, написанных в последний период, имеют местом действия дореформенную Россию. Некоторые из них – чисто объективные маленькие трагедии (как, например, одна из лучших *Степной король Лир*, 1870); другие – отрывки воспоминаний, в какой-то мере повторяющие темы и стиль *Записок охотника*. Есть и чисто автобиографические воспоминания, в том числе интересные рассказы о знакомстве с Пушкиным и Белинским, и замечательная *Казнь Тропмана* (1870), которая со своей завороженной объективностью является одним из самых страшных описаний смертной казни, когда-либо сделанных.

У Тургенева всегда была поэтическая, или романтическая, жилка, противостоящая реалистической атмосфере его главных произведений. Отношение к природе у него всегда было лирическим, и всегда было у него тайное желание перешагнуть границы, предписанные русским романистам догматами реализма. Лирический элемент у него всегда близко. Он не только начал свой литературный путь как лирический поэт и закончил его *Стихотворениями в прозе*, но даже в самых реалистических, в гражданских вещах и конструкция и атмосфера в основном лирические.

Записки охотника насчитывают множество чисто лирических страниц с описаниями природы, а к самому зрелому периоду относится замечательная вещь *Поездка в Полесье* (1857), где впервые тургеневское представление о вечной равнодушной природе, противостоящей преходящести человека, нашло выражение в строгой и простой прозе, достигающей уровня поэзии простейшими средствами возникающих ассоциаций. Последний его период начинается с чисто лирического стихотворения в прозе *Довольно* и достигает куль-

минации в *Стихотворениях в прозе*. В это же время возникает и усиливается в его творчестве элемент фантастики. В некоторых рассказах (*Собака*, *Стук-стук*, *Рассказ отца Алексея*) она появляется еще как намек на присутствие чего-то таинственного в обычном реалистическом окружении. Главный из этих мистических рассказов – *Клара Милич* (1882), написанный под влиянием чтения спиритуалистических произведений и размышлений над ними. Он не хуже других его рассказов о любви, но сегодня как-то трудно искренне восхищаться его мистицизмом. В нем вся неизбежная плоскость викторианского спиритуализма. В нескольких рассказах Тургенев освобождается от условностей реалистического стиля и пишет такие вещи, как чисто визионерские *Призраки* (1864) и *Песнь торжествующей любви* (1881), выдержанная в стиле итальянских новелл шестнадцатого века. Эти вещи – полная противоположность таким произведениям Достоевского, как *Двойник* или *Господин Прохарчин*. Достоевский сумел построить из материала отвратительной реальности создания странной фантастичности. Тургенев, несмотря на полный ассортимент применяемых средств (лунный свет, бестелесные духи, видения из минувших эпох), так и не может освободиться от атмосферы второразрядного спиритического сеанса. *Песнь торжествующей любви* демонстрирует еще и недостаточность его языковых средств для трактовки нереалистических сюжетов. Стоит ему оторваться от родной почвы девятнадцатого века, как язык его становится совершенно неверным. Эту ограниченность Тургенев делит со всеми своими современниками (за исключением Толстого и Лескова): у них было недостаточное чувство слова, недостаточное чувство языка (в отличие от Пушкина и Гоголя), что-

бы заставить его служить в непривычной сфере. Слова для них были только знаки привычных предметов и чувств. Словно язык заключил с ними строго ограниченный договор – служить только при условии, что ему не придется покидать ежедневные реалии девятнадцатого века.

Эта же стилистическая ограниченность проявляется в последнем, чисто лирическом произведении Тургенева – в *Стихотворениях в прозе* (1879–1883). (Первоначально Тургенев назвал их *Senilia* /старческое/ – нынешнее название им дал, с молчаливого согласия автора, издатель *Вестника Европы*, где они впервые появились.) Это серия коротких прозаических фрагментов, в основном образованных вокруг повествовательного ядра. По конструкции они напоминают объективированную лирику французских парнасцев, употреблявших визуальные символы для выражения своего субъективного опыта. Порой они приближаются к басне и к нравоучению. В этих «стихотворениях» выражен тургеневский безнадежный агностический пессимизм, благоговейный страх перед не внемлющей природой и необходимостью и презрительная жалость к человеческой тщете. Лучшие из них те, где эти чувства выступают под покровом иронии. Чисто поэтичные пострадали от времени и несут слишком четкий отпечаток 1880 г., даты, которая не добавляет красоты ни к чему, с ней связанному. Особенно пострадало стихотворение, замыкающее всю серию, – *Русский язык* – не только от времени, но и от того, что его затрепали. В нем проявились в сгущенной форме вся слабость и бессилие тургеневского стиля, когда он оторван от конкретных и привычных *предметов*. Искусство красноречия было утрачено.

Тургенев был первым из русских писателей, очаровавших западного читателя. До сих пор еще

сохранились запоздалые викторианцы, считающие его единственным русским писателем, не вызывающим отвращения. Но для большинства любителей русского языка его заменили более острые блюда. Тургенев целиком принадлежит к девятнадцатому веку, он, возможно, самый характерный представитель конца его как в России, так и на Западе. Он был викторианцем, человеком компромисса, более викторианцем, чем кто бы то ни было из его русских современников. Именно это сделало его таким приемлемым для Европы, и это же теперь так сильно повредило его репутации. Сначала Тургенев поразил Запад как что-то новое, что-то типично русское. Но не стоит сегодня доказывать, что он вовсе не представляет всю Россию. Он был представителем только своего класса – среднепоместных дворян, получивших идеалистическое воспитание и уже постепенно становившихся бесклассовой интеллигенцией – и представителем своего поколения, которое не сумело найти связи с подлинными реалиями русской жизни*, не сумело найти себе в этой жизни места и, не умея проявить себя в сфере деятельности, произвело на свет одно из прекраснейших литературных явлений девятнадцатого века.

В свое время Тургенев считался вождем общественного мнения по социальным вопросам; сегодня это кажется странным и непонятным. Давно уже то, за что он боролся, потеряло всякий интерес. В отличие от Толстого или Достоевского, в отличие от Грибоедова, Пушкина, Лермонтова и Гоголя, в отличие от Чаадаева, Григорьева и Гер-

*То, с чем Тургенев никогда не терял связи, были не грубые реалии русской жизни, а их отражение в умах интеллигентов его поколения.

цена, Тургенев уже не только не учитель, но и не бродильное начало. Творения его превратились в чистое искусство и, пожалуй, от этого превращения больше выиграли, нежели потеряли. Они заняли постоянное место в русской традиции, место, которое не подвержено переменам вкуса или переворотам во времени. Мы ищем в них не мудрости, не руководства; невозможно представить себе время, когда *Певцы*, *Затишье*, *Первая любовь* или *Отцы и дети* перестанут быть любимейшим наслаждением русских читателей.

6. СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЕ ГУМАНИСТЫ

Тургенев был не первым из реалистов, бравшим из крестьянской жизни сюжеты для своих *Записок охотника*. Ему предшествовал Дмитрий Васильевич Григорович (1822–1899); его повести из крестьянской жизни *Деревня* и *Антон Горемыка*, опубликованные одна за другой в 1846 и в 1847 гг., стали главным событием этих богатых событиями двух лет. Они произвели сильное впечатление на сторонников новой литературы, ибо Григорович сознательно решил описать крестьянскую жизнь изнутри, не так, как мог бы ее описать сторонний наблюдатель, но с точки зрения самих персонажей. Однако намерение было лучше исполнения, и эти повести трудно считать хорошими или особенно значительными. После первых успехов Григорович продолжал писать широко задуманные повести и романы, но вскоре стало очевидно, что он не соперник Тургеневу и Гончарову. После 1860 г. он писал мало, в основном – незатейливые рассказы для журналов. Литературная биография Григоровича важнее его литературной деятельности, потому что именно он в 1845 г. познакомил Достоевского с Некрасовым и

Белинским, а более чем сорок лет спустя сыграл главную роль в открытии Чехова.

После *Деревни* и *Записок охотника* крестьянская жизнь, изображаемая в сентиментальных, «гуманных» тонах, стала главным сюжетом произведений романистов реалистической школы. Большая часть их пала жертвой этой тенденции. Только одна писательница сделала себе на этом имя. Это была Мария Александровна Маркович, урожденная Вилинская (1829–1907), писавшая под псевдонимом Марко Вовчок. Она относится больше к украинской, чем к русской литературе. По рождению она была великоросска, но, выйдя замуж за украинского националиста Афанасия Марковича, овладела украинским языком с такой степенью совершенства, что стала признанным украинским классиком, и ее проза считается лучшей на украинском языке. Первая ее книга рассказов из крестьянской жизни вышла в 1858 г. на украинском языке; она была принята с восторгом и удостоилась чести быть переведенной на русский язык Тургеневым. Вторая книга (1859) появилась по-русски. Рассказы Марко Вовчок и стилем, и трактовкой сюжета отличаются от общего потока реалистических романов. Ее рассказы – народные, повествование не обременено не относящимися к делу описаниями и психологией, характеры написаны отчетливо и с твердой моральной оценкой, притом ко всему этому добавлено немало здоровой, вполне ортодоксальной мелодрамы. Крестьяне написаны сплошь белой краской, их угнетатели-помещики – черной. Однако, несмотря на несколько наивную монохромную живопись, повествовательное искусство автора так велико, что становятся вполне понятными восторги ее первых критиков и ее место в украинской литературе. Язык ее, как русский, так и украинский, за-

мечательно гибкий и выразительный, не вполне свободен, однако, от налета сладковатой сентиментальности.

7. ПИСЕМСКИЙ

Алексей Феофилактович Писемский родился в 1821 г. в Костромской губернии. Его семья была дворянского происхождения, но очень бедна. Дед его вел крестьянскую жизнь, ходил за плугом и остался неграмотным. Отец начал жизнь солдатом, поднялся до чина майора и женился на женщине из более образованной семьи. Таким образом, Писемский, хотя и был дворянином, не был типичным помещиком и во многих отношениях может считаться плебеем. В двадцать лет он поступил в Московский университет. На него повлияла тамошняя атмосфера, он стал поклонником Жорж Санд и завзятым театралом, но остался равнодушен к царствовавшему тогда общественному и метафизическому идеализму. Основой его мировоззрения навсегда остался несколько скептический здравый смысл вместе с сильным русским самосознанием; чужестранное его не интересовало, но ни Россию, ни русских он не идеализировал и не разделял националистического идеализма славянофилов. Окончив университет, он поступил на государственную службу, где с некоторыми перерывами и оставался всю жизнь. Прежде чем заняться литературой, он собирался стать актером и проявил к этому немалые способности. Он навсегда сохранил славу лучшего *чтеца* своих произведений среди современников-литераторов. В 1847 г. он представил в цензуру свой роман *Боярщина*, но цензор нашел, что роман дает слишком мрачную картину русской жизни, и его не пропустил. Таким образом, первым появившимся ро-

маном Писемского стал *Тюфяк* (1850). Вскоре после этого Писемский стал членом так называемой «молодой редакции» *Москвитянина* – группы высоко одаренных молодых людей (ее лидерами были Островский и Григорьев). Их воодушевляла любовь к России, более демократичная и менее догматическая, чем славянофильство. Писемского привлекло их восторженное отношение к оригинальности и простоте. Но свойственные ему независимость и недоверие ко всевозможным теориям и идеям не позволили ему полностью с ними объединиться. Их духом веет от народных рассказов, которые он писал в начале пятидесятых годов. На всем протяжении пятидесятых годов Писемский выпускал шедевры, встречавшие все большее и большее признание. Вершины популярности он достиг после опубликования романа *Тысяча душ* (1858) и реалистической трагедии *Горькая судьбина* (1859). Однако, несмотря на свой успех, он был не в ладу со временем: ему не хватало реформистского жара, восторга перед разумным прогрессом и веры в социальные теории, вдохновлявшие Россию тех дней. В 1859 г. он опрометчиво занялся журнализмом, и после 1861г., когда обстановка изменилась и единодушная восторженность предшествующих лет сменилась неистовой партийностью, Писемский пострадал одним из первых. Он вел свой журнал в духе скептицизма и неверия в прогресс и в молодое поколение. Достаточно было нескольких довольно безобидных замечаний по поводу воскресных школ (любимой игрушки того времени), чтобы вызвать взрыв негодования, вынудивший Писемского закрыть журнал, уехать в Москву и попробовать вернуться на государственную службу. В 1863 г. он опубликовал новый роман – *Взбаламученное море*, в котором молодое поколение было изображено сатириче-

ски. Естественно, это усилило враждебность радикалов. Писемский глубоко ожесточился. Он стал ненавидеть не только радикалов, но и все, что его окружало. В особенности его возмущала ничем не сдерживаемая оргия купли-продажи, так характерная для пореформенных лет. Мрачность его еще усугубилась самоубийством сына. Он стал жертвой ипохондрии, и она отравила его последние годы. Он мужественно боролся с ней, принуждая себя писать несколько часов в день, но талант его приходил в упадок, а популярность еще более. Когда в 1881 г. он умер, его уже давно не числили среди действующих литераторов.

Писемский во многом отличался от своих современников. В его произведениях отсутствует большая часть черт, которые я перечислял как общие для русских реалистов. Прежде всего он свободен от всякого идеализма, причем в обоих смыслах – как от идей и теорий, так и от оптимистического взгляда на человечество. В описаниях низости, мелочности и подлости он не имеет себе равных, и в этом он истинный наследник Гоголя. Но он гораздо объективнее, чем Гоголь, да и любой из реалистов, и тоже в двух смыслах. Он писал жизнь такой, как видел, не подчиняя ее никакой предвзятой идее. С другой стороны, люди, населяющие его произведения, – не субъективные создания его воображения, основанные на экстраполяции личного опыта, как у Гоголя и многих реалистов, это в самом деле *другие* люди, увиденные и понятые через родовое чувство. Другая черта Писемского – наличие в его творчестве четких контуров, их преобладание над атмосферой. Его люди не купаются в мягкой осенней дымке, как персонажи Тургенева, но выставлены на беспощадный солнечный свет. Для его видения характерна дискретность, а не непрерывность. И с этим

тесно связано то, что элемент *интереса* в его вещах гораздо сильнее, чем обычно в русской литературе. В рассказах Писемского есть настоящее быстрое действие. Они гораздо *увлекательнее*, чем рассказы других русских реалистов, за исключением Лескова.

Писемский, как многие русские реалисты, человек скорее мрачный, но тоже своеобразно – это не тургеневская безнадежная покорность таинственным силам вселенной, но здоровое мужественное отвращение к подлости большей части человечества и, в частности, к пустоте и поверхностности русских образованных классов. Все эти черты, вместе с несколько циническим отношением к жизни, делают Писемского более похожим на французских натуралистов, чем на представителей тогдашнего русского реализма. У него много общего с Бальзаком, и он как бы предшественник Золя и Мопассана. Но те русские черты русского реализма, которых мы не обнаруживаем в Писемском, типичны не для русского мировоззрения вообще, а для определенной фазы его развития – для мировоззрения идеалистов сороковых годов. Писемский, который держался от идеализма в стороне, в то время считался гораздо более типичным русским, чем его более культурные современники. И это верно: Писемский был гораздо ближе к русской жизни, в особенности к жизни необразованных средних и низших классов, чем «благородные» романисты. Он и Островский, еще до Лескова, открыли ту изумительную галерею русских характеров *неблагородного* происхождения, которая является одним из величайших созданий русской литературы и все еще неведома на Западе. Великий повествовательный дар и необычайно сильное владение реальностью делают Писемского одним из лучших русских романистов, и

если это недостаточно реализовалось, то виной тому (помимо моды) то, что ему, к сожалению, не хватало культуры. Именно недостаток культуры не дал ему силы устоять перед возрастными разрушениями и способствовал тому глубокому падению, которое обнаруживается в его последних вещах. Именно недостаток культуры виновен в том, что он такой плохой стилист, ибо языком он владел (диалог его крестьян бесконечно превосходит все до него бывшее), но все портило неуважение автора к отдельному слову – а это, в конце концов, и есть альфа и омега литературного мастерства. Вот по этим-то причинам его приходится поставить ниже Лескова.

Первый роман Писемского *Боярщина* (опубликованный в 1858 г., но написанный в 1845) уже содержит многие из его достоинств. Там даже больше повествовательного напряжения, чем в поздних вещах, и имеется немалый элемент мелодрамы, который в зрелых произведениях отсутствует, но вновь появляется в драмах, написанных в шестидесятые годы. Героиня, в отличие от будущих героинь, идеализирована и так же беспомощна, чиста и идеальна, как героини Зинаиды Р-вой. Сюжет тоже напоминает произведения этой писательницы – это контраст между великодушной, страстной и смелой женщиной и мелким мужчиной, который готов ее любить, пока он ни за что не должен отвечать, но недостаточно мужественен, чтобы встретить лицом к лицу трагические последствия страсти. Провинциальное общество написано с силой и презрением, и тут Писемский уже проявил то искусство, в котором он впоследствии превзошел всех прочих, – умение рассказать живо и убедительно, как растут и распространяются злословие и клевета. Здесь же появляется первый из сильных людей из народа, крестьянин-

помещик Савелий, как говорят, – воспоминание автора об отце.

Второй его роман (напечатанный первым) – *Тюфяк* – свободен от мелодраматического и идеалистического наследия *Боярщины*. Это отчетливо-неприятная история. В ней нет симпатичных персонажей, нет и злодеев. Все одинаково низки и мелки, но винить в этом некого – разве что неискренность всех этих людей, которые хотят казаться лучше, чем они есть. История несчастливого брака двух равно ничтожных и жалких людей рассказана с необыкновенной силой, и, несмотря на заурядность героев, поднята до уровня трагедии.

После *Тюфяка* в печати появилась целая серия повестей, из которых я назову чисто юмористическую и ироническую *Брак по любви* (1851), где Писемский развенчивает якобы героя, мелкого человека под романтической маской, и якобы героиню, молодую девушку, которая ищет удовольствий и мужа и выступает под маской Гретхен. Еще я назову *Виновата ли она?* (1855), где он снова с неумолимым реализмом живописует печальную судьбу чистой женщины в той среде, где общая норма – низость и мелочность, и где она бессильна против клеветы и сплетен.

В те же годы Писемский написал свои чудесные *Очерки из крестьянского быта*, которые ввели в литературу совершенно новое отношение к народной жизни, прямо противоположное сочувственному снисхождению Григоровича и Тургенева. Крестьянин (надо помнить, что крестьяне той губернии, откуда происходит Писемский, не землевладельцы, они зарабатывают деньги в городе, где бывают торговцами и ремесленниками) представлен не как бедолага, которому надо сочувствовать, потому что он человек, и жалеть, потому что

он страдает, но как сильный и сметливый человек, по нравственной силе и по силе характера превосходящий того, кто стоит выше его на социальной лестнице, не затронутый пошлостью провинциального «тонкого обхождения», не отравленный слабостью выхолощенных чувств, человек, который знает, чего хочет, может поддаваться страстям, но может и управлять ими. Величайшее из народных творений Писемского – драма *Горькая судьбина*. Но и *Очерки* содержат такие шедевры по созданию характеров, по энергии повествования и по колоритности русского языка, как *Питерщик* и *Плотничья артель*.

Тысяча душ (1858) – роман, куда Писемский вложил особенно много. Это история Калиновича, талантливого и многообещающего молодого человека, не лишенного благородства и безудержно честолюбивого. Единственное его желание – стать «кем-то», *parvenir*. В литературе ему не повезло, зато ему удалось жениться на богатой наследнице (владелице «тысячи душ») с мощными семейными связями, но с сомнительным прошлым. Благодаря ее семейным связям, и особенно ее любовнику и двоюродному брату князю Ивану, Калинович достигает важного положения в официальном мире, где уже чувствует себя достаточно независимым, чтобы освободиться от тех, кто помог его карьере. Он покидает жену. Назначенный губернатором, он становится рьяным борцом за честность и неподкупность. Он преследует по суду бесчестного и могущественного князя Ивана, но, увлекшись борьбой против своего врага, сам выходит за пределы законности и вынужден оставить службу. История эта, столь же неподслащенная и безжалостная по своему неидеализированному взгляду на человечество, как и все истории Писемского, имеет, однако, противовес своей

мрачности и грязи – образ первой невесты, а потом любовницы Калиновича Насти, воплощение отважной женственности, один из самых прелестных образов русской литературы.

Взбаламученное море, окончательно поссорившее Писемского с радикалами, не так хорошо, как *Тысяча душ*. Первые три части написаны на самом высоком уровне – сильный и энергичный рассказ, героиня – Софи Линева – один из самых интересных характеров, нечто вроде русской Бекки Шарп, но с душой. Писемскому удалось мастерски передать и ее глубочайшую порочность, и трогательное, почти детское очарование. Последние три части романа гораздо слабее. Это грубая и несправедливая сатира на молодое поколение, обезображенная личной обидой автора.

Последовавшие романы еще ниже уровнем. Несмотря на то, что Писемский навсегда сохранил мастерство рассказоведения, он стал соскальзывать в дешевую мелодраму. Характеры потеряли жизненность, русский язык стал невыносимо-журнальным, и самые ценности, которые он защищал, исковерканы желчью и ипохондрией. Интереснее других, благодаря историческим сюжетам, но не по выполнению, *Люди сороковых годов* (1869) и *Масоны* (1880).

8. ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ РОМАН

Романы Писемского о народной жизни были частью целого движения. Другие молодые писатели из «молодой редакции» *Москвитянина* создавали литературу, которую можно было бы назвать литературой о народном *характере* (в противовес «гуманной» пейзанской литературе западников). Они рассматривали низшие и необразованные классы России не как объект сострадания, а

как чистейшее и лучшее выражение русской национальной самобытности – того, во что все они были влюблены. За исключением Писемского и Островского, никто из писателей этой школы не стоит в первом ряду, и все они более или менее позабыты; но память об еще одном члене редакции, Иване Федоровиче Горбунове (1831–1895) все еще свежа. Он завоевал общенациональную славу рассказчика. Те, кто его помнят, свидетельствуют об изумительном впечатлении, которое производили его устные рассказы. Он был непревзойденным мастером интонации и выразительности. Даже в печатном виде его коротенькие сценки-диалоги из народной жизни, уличные и дорожные, являются шедеврами неподражаемо-колоритного юмора. Кроме диалогов, Горбунов создал замечательный образ генерала Дитятина, генерала старого закала, возмущенного реформами Александра II и гордого тем, что при операции у него вырезали мозг. На торжественных обедах Горбунов произносил речи от лица генерала Дитятина. Особенно хороша та из них, которая была произнесена на банкете в честь Тургенева.

После общественного пробуждения 1856 г. многие писатели посвятили себя изучению разных форм народной жизни. Созданная этнографами литература представляет широкий спектр – от чистого вымысла до журнальных статей и научных описаний.

Произведения Павла Ивановича Мельникова (1819–1883), писавшего под псевдонимом Андрей Печерский, имеют наибольшую ценность. Главные его книги, описывающие жизнь старообрядцев в лесах за Средней Волгой (напротив Нижнего Новгорода), *В лесах* и *На горах*, появились в семидесятые годы. Это не первоклассная литература, к тому же книги испорчены своим мишур-

ным псевдо-поэтическим стилем, имитирующим фольклор. Но среда, описанная автором и хорошо ему знакомая, так интересна, что независимо от своей художественной ценности книги эти – захватывающее чтение. Жизнь непоколебимо консервативной общины староверов разительно отличается от жизни светской интеллигенции. Выросшая на основе не вполне усмиренного, буйного и здорового язычества, стиснутая жестокой дисциплиной аскетической и фанатической религии, община эта необычайно живописна. Мельникову нельзя отказать и в умении очерчивать характеры. Настоятельница, мать Манефа, и ее незаконная дочь Фленушка – две стадии развития одного и того же типа: мать, искупающая гордым и надменным аскетизмом грехи своей молодости, и дочь, в полном расцвете жизненных сил, которая впоследствии (во второй книге) тоже становится деспотической настоятельницей-аскеткой, – навсегда останутся в числе достижений русского романа.

Вероятно, именно тут следует упомянуть Надежду Степановну Соханскую (1825–1884), писавшую под псевдонимом Кохановская. Несмотря на то что она брала сюжеты из жизни провинциального дворянства, она ближе к описателям народной жизни, чем к дворянским романистам, ставившим гражданские вопросы, потому что она описывает особенности и своеобразие старозаветной жизни этого класса – мелких необразованных дворян своей родной Харьковской губернии. Она сама была дочерью такого дворянина. Воспитывалась она в институте благородных девиц, где вошла в соприкосновение с более высокой культурой, но по возвращении домой увидела, что в жизни, которую ей суждено вести, эта культура не найдет применения. Она была Золушкой в сво-

ей семье и должна была скрывать свои высокие помыслы и устремления. Выход им она нашла в писании. Она не испытывала обиды на свою жизнь, и ее творчество воодушевлено любовью к простой и тихой провинциальной жизни людей ее класса и преданностью славянофильским идеалам единства семьи и отцовского авторитета. Ее повести из современной жизни могут рассматриваться как продолжение традиции гоголевских *Старосветских помещиков*. И в языке – характерном, живописном, разнообразном – она тоже более достойная ученица великого писателя, чем многие ее современники. Ее произведения (публиковавшиеся в 1848–1864 гг.) – восхитительная смесь юмора и сентиментальности, только изредка нарушаемая избытком второго ингредиента. Персонажи ее напоминают персонажей Писемского, но трактовка у нее иная. Она выявляет то, что в основе своей благородно и привлекательно даже в самых растительных и наименее духовных формах человеческого существования. Это сообщает ее произведениям особую теплоту и неброскую прелесть. Ее сатира, там, где она есть, всегда легкая, добродушная, юмор – сочувственный. Но еще лучше, чем рассказы о современных нравах, те ее произведения, которые воскрешают куда более масштабную жизнь провинциальных дворян в век Екатерины. Ее произведения об этом времени могут выдержать сравнение с аксаковской *Семейной хроникой*. Они написаны в ином – более романтическом – ключе, и герои, написанные, как и у Аксакова, в увеличенном виде, героичны по-иному – это герои исторического романа, а не эпоса.

Глава VII

ЭПОХА РЕАЛИЗМА: ЖУРНАЛИСТЫ, ПОЭТЫ, ДРАМАТУРГИ

1. КРИТИКА ПОСЛЕ БЕЛИНСКОГО

Когда в 1846 г. Белинский оставил журнал Краевского ради некрасовского *Современника*, его место главного критика занял двадцатитрехлетний Валерьян Николаевич Майков (1823–1847), обещавший чрезвычайно много. Он происходил из одаренной семьи (его братом был поэт Аполлон Майков) и рано выделился своей необычайной талантливостью. Он обладал таким запасом здравого смысла, широтой понимания и чувством литературы, которые мы напрасно будем искать у других русских критиков интеллигентского периода. Его ранняя смерть в 1847 г. была настоящим бедствием: как Веневитинов до него и Помяловский после, он был одним из тех, кто, проживи они дольше, мог бы повернуть развитие русской цивилизации в более творческом и менее чеховском направлении. Майков был критиком гражданственным и притом социалистом. Но он был критиком – одним из немногих истинных критиков в истории русской литературы. В области явлений литературы он отличался необычайной проницательностью. Его разбор ранних вещей Достоевского может и сегодня быть принят почти без ого-

ворок; он же первый дал высокую оценку поэзии Тютчева.

После смерти Майкова и Белинского западническую прессу возглавили западники правого крыла, и критика стала не гражданственной, а эстетической; для этих критиков Искусство было высшим выражением вечных идей, поднимавшихся над сиюминутным, и измерялось не ценностью, а доставляемым наслаждением.

Наиболее известными из них были Александр Васильевич Дружинин (1824–1864), уже упоминавшийся как автор «проблемного» романа *Полинька Сакс*, и Павел Васильевич Анненков (1813–1887). Анненков был секретарем Гоголя, когда великий писатель писал *Мертвые души*, а потом стал близким другом Тургенева. В 1853–1856 гг. оба они вместе с Некрасовым составляли некий триумвират, фактически правивший русской (во всяком случае, петербургской) литературой. Тургенев считал Анненкова компетентнейшим критиком и всегда давал ему на прочтение только что законченные вещи перед окончательной отделкой.

Анненков более всего известен как издатель и биограф Пушкина. Его книга *Пушкин в царствование Александра I* (1875) – одна из самых замечательных книг подобного рода. Написанная им картина общества, создавшего и окружавшего Пушкина до двадцатипятилетнего возраста, – шедевр социальной истории. И хотя раздражает его снисходительный тон по отношению к эпохе, которую он считал отсталой, его умение увидеть и выделить важное и глубина изображения делают книгу необходимой для каждого изучающего русскую цивилизацию, не говоря уже о том, что она прекрасно читается. Его многочисленные воспоминания и портреты современников так же про-

ницательны и так же будят мысль. Все это вместе складывается в широкую панораму тех лет, столь много значивших для развития русского интеллигентского мышления.

2. АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ

Аполлон Александрович Григорьев родился в 1822 г. в Москве, в самом сердце купеческого района – в той части города, где поверхностный лак западной утонченной цивилизации был едва заметен и где русский характер сохранялся и более или менее свободно развивался.

Когда пришло время, Григорьев поступил в университет, вскоре совершенно пропитался романтическим и идеалистическим духом своей эпохи. Шиллер, Байрон, Лермонтов, но прежде всего театр с Шекспиром и шекспировским актером Мочаловым – вот воздух, которым он дышал.

Окончив университет, Григорьев посвятил себя литературе. В 1846 г. он выпустил томик стихов, который прошел почти незамеченным. В это время Григорьев, покинувший родительский дом, усвоил вольные и безалаберные обычаи романтической богемы. Жизнь его превратилась в череду страстных и идеальных романов, столь же страстных и самозабвенных кутежей и постоянного безденежья – прямого следствия его безответственного и непредсказуемого поведения. Но, несмотря ни на что, он не утратил своих высоких идеалов. Не утратил он и своей огромной работоспособности. Работал он урывками, но неистово, лихорадочно, будь то поденная работа на какого-нибудь загнавшего его издателя или перевод из любимых Шекспира и Байрона, или одна из его бесконечных статей, таких бессвязных и таких богатых мыслями.

В 1847 г. он сошелся с одаренными молодыми людьми, группировавшимися вокруг Островского. Это имело на Григорьева решающее влияние. Новых друзей объединял безграничный кипучий восторг перед русской самобытностью и русским народом. Под их влиянием ранний, смутно благородный, широкий романтизм Григорьева оформился в культ русского характера и русского духа. Особенное впечатление на него произвел Островский – своей цельностью, здравым смыслом и новым, чисто русским духом своих драматических произведений. С этих пор Григорьев стал пророком и провозвестником Островского.

В 1851 г. Григорьев сумел убедить Погодина передать ему издание *Москвитянина*. Григорьев, Островский и их друзья стали известны как «молодая редакция» *Москвитянина*. Но недальновидная скупость Погодина постепенно вынудила лучших писателей из «молодой редакции» перебраться в западнические журналы Петербурга. Наконец в 1856 г. *Москвитянин* закрылся, и Григорьев снова оказался на мели. Связи с «молодой редакцией» еще усилили его богемные наклонности. Основным занятием в этом кругу были пирушки, песни, а основным видом фольклора, которому они покровительствовали, – цыганские хоры. Люди типа Островского были настолько крепки, физически и морально, что могли выдержать самые дикие излишества, но Григорьев был более хрупким и менее выносливым, и этот образ жизни, особенно же полное отсутствие самодисциплины, которому он способствовал, подорвали его здоровье. После закрытия *Москвитянина* Григорьев снова перебрался в Петербург в поисках работы. Но для большинства редакторов он был неприемлем как журналист, поскольку они не одобряли его националистического энтузиазма.

Он впал в нищету и стал искать любой, не литературной работы. Он получил было отличное место – поездку за границу в качестве воспитателя юного отпрыска аристократической семьи, но его отношения с этой семьей закончились шумным скандалом. Таким же неудачным оказалось его оренбургское приключение, где он год преподавал и вдруг исчез, никому ничего не говоря. В 1861 г. он сошелся с братьями Достоевскими и Страховым и стал печататься в их журнале *Время*. Он встретил у них духовную близость и сочувственное понимание, но упорядочить свою жизнь уже не мог – слишком далеко зашел. Немало времени из оставшихся ему лет он провел в долговой тюрьме. В 1864 г., когда *Время* (закрытое в 1863 г.) возобновилось под названием *Эпоха*, Достоевские пригласили его в качестве главного критика. За несколько месяцев, которые ему оставалось жить, Григорьев написал свои главные прозаические произведения – *Мои литературные и нравственные скитальчества* и *Парадоксы органической критики*. Но дни его были сочтены. Летом 1864 г. он опять попал в долговую тюрьму. Благодаря щедрости одного из друзей его оттуда выпустили, но на следующий день он скончался.

Григорьев называл себя последним романтиком; был ли он последним или нет, несомненно одно: он был самым полным воплощением романтического духа в русской литературе. Все основные черты романтизма в нем собраны: страстное стремление к идеалу и безнадежная неспособность его достичь; повышенная чувствительность к поэзии и преклонение перед ее чарами; крайняя субъективность всего им написанного; полная безответственность в соединении с обостренным нравственным чувством – а отсюда вечное колебание между верой в свое абсолютное, идеальное

«я» и отвращением к своему реальному поведению. Даже национализм Григорьева, его идея органической правды русского народа, которая в его сознании обладала высочайшей религиозной ценностью, перекрывающей все нравственные ценности, – это характерная черта романтизма.

Лучше всего личность Григорьева выразилась в его замечательных письмах, пожалуй, интереснейших на русском языке. По искренности, страстности и разнообразию эмоциональной окраски им почти нет равных.

Как поэт Григорьев типичен для послелермонтовского периода, когда технические искания были отброшены и поэзия строилась исключительно на вдохновении. Повествовательные поэмы Григорьева невозможно читать, до того они расплывчаты и многословны. В ранней книге его лирики (1846) можно найти замечательные строки и строфы, замечательные главным образом тем, что они странно предвосхищают голос и интонацию Блока. Но лучшие его стихи относятся к тому времени, когда он куролесил вместе с «молодой редакцией». Они были опубликованы несколько лет спустя во второстепенных газетах и так и не попали ни в какое собрание, пока Блок в 1915 г. их не издал. Лучшие его стихи были вдохновлены близостью с цыганами. Его обращение к гитаре и чудесная лирическая фуга, начинающаяся словами «Две гитары за стеной...», не уступают самым чистым и вдохновенным лирическим произведениям на русском языке. Особенно последняя, хоть и неровная, грубоватая и слишком длинная – несомненный взлет лирического гения, в каком-то смысле предвещающий знаменитые блоковские *Двенадцать*.

Из прозаических произведений Григорьева наиболее замечательны и лучше всего читаются

Мои литературные и нравственные скитальчества. Их можно назвать культурной автобиографией. Это не история его души, но история его жизни в связи с культурной средой, породившей его, и с культурной жизнью нации в его молодые годы. В первых главах описывается старый и мрачный родительский дом, отец и мать, слуги, окружавшие их, словом, атмосфера старого Замоскворечья. Потом, в школе и в университете, начинаются литературные и нравственные скитальчества на фоне всей литературной и культурной жизни его поколения. Григорьев необыкновенно остро чувствовал движение истории, и никто не способен так, как он, передать запах и вкус эпохи. Это в своем роде единственная книга; с ней может сравниться разве что книга Герцена *Былое и думы*, совсем другая по тону, но обладающая такой же силой исторической интуиции.

Как критик Григорьев запомнился больше всего своей теорией «органической критики», согласно которой литература и искусство должны органически вырастать из национальной почвы (отсюда и название «почвенники», которое получили его последователи). *Органические* черты Григорьев находит у Пушкина, культу которого он много способствовал, и у своего современника Островского, чьим пропагандистом он с гордостью себя считал. Григорьев любил все русское просто потому, что оно русское, независимо от других соображений. «Органичная» русскость была для него абсолютной ценностью. Но в определении того, что он считал особенностями русского человека, он был последователем славянофилов. По его мнению, отличительной чертой русского характера является *кротость*, в отличие от *хищности* европейца. Он надеялся, что но-

вым словом, которое скажет Россия, будет создание «кроткого типа», первое воплощение которого он увидел в пушкинском Белкине и лермонтовском Максим Максимыче. Он не дожил до появления *Идиота* Достоевского, которого он, возможно, счел бы его окончательным выражением.

Однако «хищный тип», воплощенный в Лермонтове (и его Печорине), а больше всего в Байроне, был для Григорьева неотразимо притягателен. Собственно говоря, ничто романтическое не было ему чуждо, и при всей его любви к классически уравновешенным гениям Пушкина и Островского, влекло его к самым буйным романтикам и к самым возвышенным идеалистам. Байрон, Виктор Гюго и Шиллер были его любимцами. Он восхищался Карлейлем, Эмерсоном и Мишле. К Мишле он особенно близок. Может быть, самое ценное в критических теориях Григорьева – его интуитивное постижение жизни как органического, сложного, самообусловленного единства – очень напоминает великого французского историка. Конечно, он в подметки не годится Мишле как художник слова – писания Григорьева это более или менее непричесанный и неряшливый журнализм, где вспышки гения и интуиции подавляются разросшимся бурьяном многословия. Только в *Литературных и нравственных скитальчествах* и в *Парадоксах органической критики* он достигает некоторой адекватности выражения. Последняя статья была написана по предложению Достоевского дать точную формулировку своего *Weltanschauung* (мировоззрения). Там есть слова, выражающие суть его понимания жизни: «Для меня «жизнь» есть действительно нечто таинственное, то есть потому таинственное, что она есть нечто неисчерпаемое, «бездна, поглощающая всякий конечный разум», по выражению одной

старой мистической книги, – необъятная ширь, в которой нередко исчезает, как волна в океане, логический вывод какой бы то ни было умной головы, – нечто даже ироническое, а вместе с тем полное любви в своей глубокой иронии, изводящее из себя миры за мирами...». Это дало повод современным критикам назвать Григорьева предшественником Бергсона, и не приходится сомневаться в духовном сродстве русского богемного поэта с французским профессором. Кроме того, это еще одно звено, связывающее Григорьева с Герценом (перед которым Григорьев преклонялся), ибо Герцена тоже называли русским бергсонианцем до Бергсона.

3. ГЕРЦЕН

Александр Иванович Герцен родился в Москве в 1812 году. Он был незаконным сыном И. А. Яковлева (приобретшего некоторую известность в год рождения сына, потому что он чуть ли не единственный из дворян оставался в Москве во время французской оккупации и согласился отвезти послание Наполеона Александру I) и молодой немки. Несмотря на незаконность своего рождения, Герцен рос во всех отношениях как законный сын богатого аристократа. Он получил обычное, французское и непрактичное, образование и был гораздо менее *declasse* (деклассированным), чем Тургенев или Некрасов. Очень рано началась дружба с Огаревым, продолжавшаяся всю жизнь. На мальчиков произвело сильное впечатление восстание декабристов, и они дали обет довести до конца дело побежденных мятежников. В университете (Герцен учился там в начале тридцатых годов) друзья стали центром кружка, где увлекались политическими идеями и социализмом.

В 1834 г. члены кружка были арестованы, а Герцен был сослан в провинцию, не как заключенный, а как государственный чиновник. Отслужив семь лет в Вятке, он был переведен во Владимир, откуда было легко тайно ездить в Москву. Он ездил туда, чтобы повидаться со своей кузиной Натальей, которую любил с детства и с которой все эти годы они переписывались, – эта переписка весьма примечательна. Семья их романа не одобряла и не позволяла Наталье выйти замуж за кузена, но Герцен похитил ее, и они обвенчались тайно. Их роман восхитительно описан в *Былом и думах*. В 1840 г. Герцену было разрешено возвратиться в Москву, и он сразу же стал видной фигурой в умственной жизни столицы. Он имел решительное влияние на Белинского, и именно союз этих двоих придал русскому западничеству его окончательную форму. Герцен стал его главным проповедником в московских салонах, он как оратор и оппонент уступал только непобедимому Хомякову. Он начинал приобретать имя в литературе, публикуя (под псевдонимом «Искандер») статьи о прогрессе и естественных науках, которые были первым симптомом общего поворота русской мысли от романтического идеализма к научному позитивизму. В 1846–1847 гг. он стал публиковать и беллетристические произведения, в том числе роман *Кто виноват?* В 1847 г., после смерти отца, он стал обладателем большого состояния. Не без труда ему удалось получить заграничный паспорт и уехать из России в Париж. Из Парижа он послал Некрасову для *Современника* четыре примечательных *Письма с авеню Мариньи*, в которых на глазах у цензуры открыто провозглашались социалистические идеи. Вскоре после приезда Герцена в Париж там разразилась февральская революция. Он приветствовал ее с нескрываемым восторгом,

таким образом лишившись возможности возвратиться в Россию. Отныне он полностью солидаризировался с европейским революционным движением. Высланный из Франции после победы Кавеньяка, он уехал в Рим, а после провала Римской революции – в Швейцарию, где стал швейцарским гражданином, потом в Ниццу и наконец в Англию. Поражение революции глубоко ранило Герцена. Под влиянием этого были написаны эссе и диалоги *С того берега* (сначала опубликованные по-немецки – *Vom andern Ufer*) – его шедевр и главная заявка на бессмертие. Подавленное состояние духа после неудачи революции еще усилилось под влиянием романа его жены (которая в конце концов осталась ему верна) с немецким революционным поэтом Гервегом. В 1853 г. Герцен обосновался в Англии и там, впервые в истории, создал вольную русскую печать за границей. Прежде всего (не считая прокламаций) появились *Былое и думы* (первые части), и *С того берега* по-русски. После Крымской войны, когда пробуждение России породило у Герцена новые надежды, его интересы переместились от европейской революции к российским реформам. В 1857 г. он основал *Колокол*, еженедельник, немедленно завоевавший огромное влияние и, несмотря на официальное запрещение, во множестве экземпляров проникавший в Россию. Его читали все, в том числе те, кто был у власти. Его разоблачение злоупотреблений и дурного управления часто приводило к немедленным административным мерам и устранению главных виновников. В 1857–1861 гг. *Колокол* был главной политической силой в России. В значительной степени это объяснялось герценовским политическим тактом: не жертвуя ни капли из своих крайних социалистических и федералистских теорий, на практике он был готов

поддерживать реформы монархии, пока верил в искренность ее добрых намерений. Это дало ему возможность активно влиять на разрешение крестьянского вопроса. Но после 1861 г. влияние его упало. Открытая пропольская позиция в 1862–1863 гг. оттолкнула от него ту часть общества, которая не была революционно настроена, а с другой стороны, молодым радикалам его теории стали казаться отсталыми, а мировоззрение устаревшим. В 1864 г. он уехал из Лондона в Женеву, где время от времени продолжал выпускать номера *Колокола*, но о прежнем успехе уже не было и речи. Он умер в 1870 г. в Париже и похоронен в Ницце.

Герцен занимает одинаково важное место в политической истории, в истории мысли и в истории литературы. Более подробный рассказ о его политической деятельности был бы в истории литературы неуместен. Так же точно я не могу детально рассматривать здесь его идеи, что необходимо делать в любой истории русской общественной мысли. Герцен был в России пионером европейского позитивистского и научного мировоззрения Европы XIX века и социализма. Но у него были глубокие корни в романтическом и аристократическом прошлом, и хотя его идеи были материалистическими и научными по содержанию, их стиль и окраска всегда оставались романтическими. Первым разбудил в нем мысль французский социалист Сен-Симон, и его евангелие «эмансипации плоти» от традиционных оков религии навсегда осталось для Герцена основным лозунгом.

Социализм для Герцена был не столько положительной программой, сколько толчком и ферментом к разрушению обветшалой западной цивилизации, к омоложению дряхлеющих тканей

европейского человечества. Он первый заложил основы русского аграрного социализма в надежде построить социалистическую Россию не столько на европейской пролетарской, сколько на общинной русской крестьянской традиции и на революционной инициативе просвещенного и великодушного меньшинства. От Герцена эту идею унаследовали народники семидесятых годов, и она в основном перешла в программу социалистов-революционеров. Но Герцен был всегда более политиком, нежели социалистом, и мысль его воодушевлялась идеей свободы, а не равенства. Мало кто из русских так остро и лично чувствовал понятия личной свободы и прав человека, как Герцен.

Социализм Герцена носит отчетливо национальную окраску. Он верил в жизнеспособность России, в отличие от Запада, и любил Россию страстной любовью. Его любовь была свободна от всякого политического патриотизма, и все-таки нельзя не расслышать нотку патриотического восторга, когда ему случается говорить о победах Петра или Екатерины, или о 1812 годе. Это вызвано не только его глубокими корнями в прошлом своего класса, но и настоящим чувством национальной гордости*. Он ненавидел правительство Николая I и силы реакции, однако любил не только народ, но и все, что было искреннего и благородного среди мыслящих слоев общества; он сохранял теплое чувство к славянофилам, христианским настроениям которых отнюдь не сочувствовал, но от которых унаследовал веру в русский народ. На Западе, хотя одно время он целиком отдавал себя европейской революции, он со-

*Именно это имел в виду Маркс, назвав Герцена «казаком».

чувствовал только рабочим, особенно французским; в них он видел силу, способную победить эгоистичную буржуазную цивилизацию, которую он ненавидел. Ко всем остальным он относился с презрением или с полным безразличием.

Однако главное, что ставит Герцена неизмеримо выше простого проповедника революционного учения и примиряет с ним даже тех, кто вовсе не сочувствует его устремлениям – это его беспристрастность и умение взглянуть со стороны. Он понимал все и всех. Несмотря на крайность собственных взглядов, несмотря на сильные политические страсти, он умел понимать своих врагов, судить их по *их собственным* меркам; будучи социалистом, видел хорошие стороны монархии Романовых и старой западной цивилизации; будучи воинствующим атеистом – понимал достоинства исторического христианства. Его историческая интуиция, умение широко видеть историю, понимать значение деталей и *связывать* их с главными направлениями развития – поразительны. Мысль его прежде всего исторична и именно понимание истории как стихийной, непредопределенной, не поддающейся вычислению силы, продолжающей столь же стихийную, непредопределенную, эволюцию природного мира, сближает его с Бергсоном. Для него процесс становления был творческим процессом, каждое будущее было новым относительно каждого прошлого, и страницы, которые он посвящает опровержению самой идеи предопределения, самого понятия *мысли*, направляющей историю человечества извне, принадлежат к числу самых ярких из всего, им написанного.

Как писатель Герцен продолжает жить главным образом благодаря написанному им в период между отъездом из России и основанием *Колокола* (1857). Все написанное позже имеет гораздо

большее значение для политического историка, чем для историка литературы, и его репутация классика зиждится, безусловно, не на статьях из *Колокола*. Как и все, что он писал, они блестяще написаны и очень действенны, но в них мы находим только слабое эхо тех высочайших достоинств, которые были присущи его ранним политическим писаниям. Произведения, написанные до отъезда из России, позволяют только предчувствовать настоящего Герцена. Ни его рассказы, ни роман не ставят его среди крупных писателей, несмотря на немалую психологическую глубину и тонкую наблюдательность. Из всех рассказов, пожалуй, самым интересным является *Доктор Крупов*. Доктор Крупов снова появляется в романе *Кто виноват?* Это интересная фигура скептика, врача и ученого, сыгравшая такую важную роль в разрушении романтического мировоззрения идеалистов.

Но вечное место среди русских классиков Герцену создали произведения, написанные в первые десять лет за границей (1847–1857). Сюда входят *Письма из Франции и Италии* (1847–1850), *С того берега* (1847–1850), ряд пропагандистских памфлетов, написанных в начале пятидесятых годов (самый замечательный из них *Русский народ и социализм*), и *Былое и думы*, автобиография, написанная в основном в 1852–1855 гг., но урывками продолжавшаяся и позднее; добавления к ней писались еще в шестидесятые годы.

Важнейшее политическое произведение Герцена – это восемь статей (из них три в диалогической форме), составляющие книгу *С того берега*. Только они дают полное представление о масштабах его ума, о его беспристрастности и о глубине его понимания истории. Книга была вызвана к жизни поражением революции, которая, как надеялся Герцен, станет зарей новой, революци-

онной и социалистической Европы. Хотя ее детали в большинстве своем устарели, она и теперь остается одной из самых значительных книг, когда-либо написанных на тему истории, и, вероятно, особенно важна и уместна в наши дни, хотя зачастую для нас невозможно согласиться с герценовским прочтением исторических фактов. Из всех политических сочинений Герцена она одна была написана не с целью пропаганды, и острие ее иронии направлено не против старой Европы, а против идеалистического оптимизма революционеров, которые ожидали слишком многого и слишком быстро, и либо слишком рано разочаровались, либо слишком крепко держались за свои ошибки и суеверия. Целью Герцена было разрушить *религию* революции и социализма, с ее риторикой и официально предписанным оптимизмом, заменив ее здравой и ясной *волей* к революции. Именно здесь его понимание жизни находит полное выражение – он активно и с надеждой приемлет «поток истории», рассматривая его как *творческий* процесс, а не как предуказанную необходимость. Это ключевое понятие книги.

Другие политические сочинения Герцена отличаются от книги *С того берега* тем, что их основная цель – пропаганда; не бескорыстные поиски истины, а желание повлиять на действия и взгляды окружающих. Однако именно в них особенно ярко проявилось герценовское красноречие. Это красноречие романтического, французского типа – без жестких рамок, просторное, разнообразное, щедро пользующееся повторами и чисто эмоциональными эффектами, никогда не упускающее случая нанести боковой удар, в скобках или в придаточном предложении сделать эффектное примечание. Лучший пример такого красноречия – письмо к Мишле по поводу статьи *Русский*

народ и социализм, красноречивое утверждение различия между народом и государством, защита народа от обвинения в преступлениях государства, в частности, в отношении Польши. Этот памфлет остался одним из краеугольных камней русского революционного социализма.

Красноречие Герцена легко поддается переводу, ибо основывается не на словах и звуках, а на развитии идей и образов. О его русском языке существует много суждений. Он откровенно неправильный – Герцен один из последних великих русских писателей, выросших на французском языке, и ничуть не боится честного и неприкрытого галлицизма. Это язык человека, который одинаково свободно говорит на многих языках. Но это именно его, герценовский язык, и он обладает совершенно стихийной жизненной силой. В нем очарование свободы и непосредственности, это текучая и богатая речь страстного, блестящего собеседника. Хотя он и не может считаться мастером слова, но если «стиль – это человек», то Герцен, несомненно, мастер стиля.

Стиль, которым написана его автобиография *Былое и думы*, тот же, но еще более раскованный, еще более непосредственный, еще более разговорный и сравнительно свободный от риторики. Для большинства читателей эта автобиография остается его главной книгой. Ее привлекательность главным образом в ее свободе и очевидной искренности. Не то чтобы в ней вовсе не было позы – Герцен слишком француз и слишком романтик, чтобы обойтись без позы. В сущности, он один из немногих русских, которые явной позы не боятся. Отсутствие застенчивости и предельная искренность, поверхностность, как бы сама собой разумеющаяся театральность *Былого и дум* – их главное очарование для непредубежденного читателя. Но кроме тона и голоса, в воспоминаниях Герцена мало его «я» и еще

меньше самоанализа. Его психология сравнительно традиционна, и все выглядит особенно просто и правдиво, потому что он говорит о себе в общепринятых общечеловеческих словах. С этой точки зрения лучшая часть книги – чудесный (недавно опубликованный) рассказ о романе его жены с Гервегом. Впечатление абсолютной искренности достигается здесь именно тем, что Герцен открыто и прямо говорит о человеческих отношениях словами современного ему романа; и пересказ истинных чувств двух реальных людей с помощью тогдашних общепринятых психологических клише производит впечатление всечеловечности, под которое подпадает каждый читатель.

Но большая часть книги посвящена не себе, и самые запоминающиеся ее страницы – это те, где автор рассказывает об окружающем мире. Герцен – великий портретист-импрессионист, и его впечатления (*impressions*) об отце и других родных, о московских идеалистах и вождях европейской революции незабываемо-живые. Легкость его прикосновения, скользящего, без всякого нажима, сообщает этим портретам на диво убедительную подвижность. Не менее замечательны те пассажи книги, где он подводит под свой рассказ широкую историческую базу; в первых частях, повествующих о его жизни до ссылки, содержится самый широкий, самый правдивый и самый проницательный обзор русской социальной и культурной истории первой половины девятнадцатого столетия. Это великая историческая классика.

4. ВОЖДИ РАДИКАЛОВ

Влияние Герцена как генератора идей и фермента мысли, да и как чисто политического журналиста было очень велико, но он был слишком

орбитальной и сложной личностью для того, чтобы быть чьим-нибудь представителем или рупором какого-либо движения; ни одна группа русских радикалов не видела в нем учителя и не признавала его своим вождем. Место вождя радикальной интеллигенции, пустовавшее после смерти Белинского, с 1856 г. занимали последовательно настоящие ее представители – Чернышевский, Добролюбов, Писарев, Лавров и Михайловский.

Первые два имели между собой много общего. Оба были сыновьями сравнительно благоденствующих и очень почитаемых священников. Отбросив все традиционные для отчего дома идеи, они вместе с тем сохранили многое от атмосферы, в которой выросли: они были пуританами, аскетами и фанатиками. Как и подобает пуританам, они соединяли чистоту с ненавистью, и при том что радикальная Церковь считала их святыми, все «еретики», сталкивавшиеся с ними и не разделявшие их идей, возмущались их ядовитостью и злобой. Герцен называл их «желчевики», а Тургенев как-то сказал Чернышевскому: «Вы змея, но Добролюбов очковая змея». Они были плебеи, не затронутые художественной и эстетической культурой образованного дворянства, и попросту презирали неутилитарные культурные ценности. Русская литература, им предшествовавшая, сводилась для них к Белинскому и Гоголю, понятому как чисто социальный сатирик. Литературу своего времени они рассматривали как набор текстов для утилитарных проповедей или как карту современной жизни, единственная заслуга которой заключается в удобстве и точности. Все традиционное и романтическое они отбрасывали. Было только два бога, в которых они верили: западная наука как принцип прогресса и русский крестьянин как вместилище социалистических идеалов. Новая пле-

бейская интеллигенция, поднявшаяся из народа и пропитанная научным рационализмом, призвана была построить новую Россию на месте растленной страны рабов.

Старший из двух, Николай Гаврилович Чернышевский, родился в 1828 г. в Саратове. В 1858 г. он опубликовал докторскую диссертацию «Эстетические отношения искусства к действительности», в которой утверждал, что искусство, будучи всего-навсего более или менее адекватным подражанием действительности, всегда ниже действительности, которую оно изображает. Позже он выпустил *Очерки гоголевского периода русской литературы*, заложившие основу утилитаристской и гражданственной литературной критики и возродившие культ Белинского, чье имя в годы крайней реакции сделалось запретным. После 1857 г. он стал заниматься экономическими и социальными вопросами. Он-то и стал признанным вождем молодого поколения радикалов. В 1861 г., не удовлетворенный освобождением крестьян, он перешел к активным революционным действиям; вокруг него сложились первые ячейки революционных социалистов. Они не пошли дальше печатания прокламаций, но в 1862 г. Чернышевский был арестован. Два года он просидел в Петропавловской крепости, где написал свой знаменитый роман *Что делать?* – первый и самый влиятельный из длинной череды тенденциозных радикальных романов. В образе своего героя – Рахметова – он изобразил идеального радикала – чистого и сильного, народника и аскета. В 1864 г. Чернышевский был сослан в Сибирь, где сначала сидел в остроге, а потом был на поселении в заброшенном городке на северо-востоке – Вилюйске. В 1883 г. ему было разрешено проживание в Астрахани, а потом и в его родном Саратове. Он умер в 1889 г.

Николай Александрович Добролюбов родился в 1836 г. в Нижнем Новгороде. Он начал сотрудничать в *Современнике* в 1856 г. и с 1858 до своей безвременной смерти в 1861 г. был его главным критиком. Он был пуританин высокой нравственности, ярый фанатик и отличался совершенно невероятной работоспособностью. Для радикальной интеллигенции он был святым, как и Чернышевский. Он был самым знаменитым и влиятельным критиком после Белинского: на нем вырастала вся радикальная интеллигенция с 1860 до 1905 года. Хотя все, что он писал, посвящено художественной литературе, считать это литературной критикой было бы крайне несправедливо. Правда, у Добролюбова были зачатки понимания литературы, и выбор вещей, которые он соглашался использовать в качестве текстов для своих проповедей, был, в общем, удачен, но он никогда и не пытался обсуждать их литературную сторону: он пользовался ими только как картами или фотографиями современной русской жизни, как предлогом для социальной проповеди. Все его знаменитые статьи – *Что такое обломовщина?* (Об *Обломове* Гончарова), *Темное царство* (о ранних вещах Островского), *Луч света в темном царстве* (о *Грозе* Островского), *Когда же придет настоящий день?* (о тургеневском *Накануне*) – все это критика русской жизни, как она отразилась в этих произведениях. Его задачей было создать демократическую интеллигенцию, которую вдохновляла бы вера в прогресс и желание служить народу и которая могла бы занять место романтического и эстетского, ленивого и бездеятельного образованного дворянства, истинным воплощением которого он считал Обломова. В старой России он яростно ненавидел все – дворянство, купечество, церковные и государственные традиции, – и един-

ственной его целью было оторвать интеллигенцию и народ от всего, связанного с прежним временем.

Добролюбов умер в год освобождения крестьян, и тогда же на передний план вышло новое поколение радикалов, занявшееся пропагандой материализма. Лозунгом дня стали естественные науки, и главным врагом оказалось не столько правительство, сколько старые идеалистические предрассудки – искусство и романтизм вообще. Происхождение человека от обезьяны стало первым постулатом новой веры, а препарирование лягушек – символическим ритуалом их религии. Новые радикалы называли себя «мыслящими реалистами», но не возражали и против названия «нигилисты», данного им противниками. Возглавлял их Дмитрий Иванович Писарев (1840–1868). Он был дворянином по рождению, но весь пропитался новыми антиромантическими и материалистическими идеями. Как Чернышевский и Добролюбов, он был высоконравственным человеком, и хотя проповедовал эмансипацию плоти, в жизни был пуританином. В 1862 г. он оказался замешанным в дело о печатании прокламаций и был приговорен к четырехлетнему заключению в Петропавловской крепости. Там он и написал большую часть своих статей. После освобождения в 1866 г. он почти перестал писать. Два года спустя он утонул во время купания. Писарев бесспорно был блестяще одаренным человеком, хотя и многословным, как все русские журналисты, и свирепым, как все шестидесятники. Но ему были присущи подлинное остроумие и настоящая живость. Он был прирожденным полемистом и убивал противников наповал. Без всякого сомнения, он был искренен и серьезен в своем деле разрушения. В области литературной критики он отбрасывал

всякое искусство, допуская тенденциозное лишь постольку, поскольку оно может быть немедленно использовано для обучения научной интеллигенции. Его знаменитое развенчание Пушкина при всей своей наивности и теперь читается с удовольствием. Оно написано откровенно и со здоровой искренностью. Как бы то ни было, Писарев прекрасно показал полную ошибочность идеалистической интерпретации великого поэта, которую дал Белинский.

После смерти Писарева дух нигилизма стал постепенно вырождаться; на передний план снова вышли социализм и революция. Семидесятые годы – это эпоха народников, наследников Герцена и Чернышевского.

Самые влиятельные журналисты – вожди народников – это Лавров и Михайловский. Петр Лаврович Лавров принадлежал к старшему, дореформенному поколению (1823–1900). Он начал свой жизненный путь артиллерийским офицером. В конце шестидесятых годов он эмигрировал и после смерти Герцена стал главной фигурой русской политической эмиграции. Он широко известен как автор так называемой *Русской марсельезы*, но не она дает ему право на высокое место среди поэтов. Главный его труд, имевший решительное влияние на величайшее поколение русских революционеров – это *Исторические письма* (1870), где он объясняет всякий прогресс как результат действий «критически мыслящих личностей». Книга эта, энергично утверждающая роль личности в истории, стала евангелием революционеров. Особенно широко она использовалась для оправдания политического террора.

Николай Константинович Михайловский (1842–1904) был человеком того поколения, которое называют «кающимися дворянами». Это были

дворяне, над которыми тяготел особый комплекс социальной вины; единственной целью их было искупить вину своих предков-рабовладельцев, пожертвовав жизнью для народа. Михайловский не принимал участия в революционной деятельности или нелегальной пропаганде; он считал своим долгом сохранять сколь возможно долго открытую трибуну для пропаганды радикальных взглядов. Его влияние в семидесятые годы было огромно, и в среде молодых радикалов они с Лавровым были практически всесильны. В социализме Михайловского основной идеей было право и справедливость, и в эти нравственно-идеалистические тона был окрашен весь русский социализм до пришествия марксизма. Михайловский был в первую очередь социологом, и главное его произведение *Что такое прогресс?* (1873) направлено против механистической концепции борьбы за выживание, выдвинутой английскими дарвинистами. В литературной критике Михайловский был глубоко партийным человеком, и его критика служила в первую очередь гражданским целям. Но он был не лишен критической проницательности, и его статьи о Толстом (1873) и о Достоевском (1882) навсегда предоставили ему место среди настоящих критиков. В первой он с поразительной прозорливостью разглядел анархистскую основу толстовской мысли, которая и привела впоследствии к его социальным доктринам. Вторая и поныне является одной из наиболее сильно аргументированных статей против Достоевского.

5. СЛАВЯНОФИЛЫ И НАЦИОНАЛИСТЫ

Славянофильское движение, начатое Хомяковым и Киреевскими, продолжалось людьми следующего поколения – Юрием Самариным (1819–

1876) и обоими Аксаковыми, сыновьями С. Т. Аксакова – Константином (1817–1860) и Иваном (1823–1886).

Иван Аксаков среди младших славянофилов – самое большое литературное имя. Он сохранял первоначальный идеалистический дух славянофильства, не давая ему ни уменьшиться, ни раствориться в угрюмые дни Александра III, и во времена яростной междупартийной ненависти оставался одним из немногих общественных деятелей, которых уважали даже противники. Свою литературную карьеру он начинал как поэт (см. ниже), но прославился как политический публицист. Он был необыкновенно прямым человеком и (в отличие от большинства радикалов) отказался изучать искусство обходить цензуру иносказаньями. Он всегда смело отстаивал права свободного слова. Вершиной его влияния были 1876–1878 гг., когда он стал выразителем общего энтузиазма по поводу освобождения балканских славян. Аксаков – величайший из русских политических журналистов после Герцена. Стиль его отличается силой и прямотой и менее риторичен, чем стиль Герцена. Язык его, как язык Хомякова, сохраняет благородство предшествующей эпохи, но без ее галлицизмов. Аксаков был женат на дочери Тютчева. После смерти тестя он написал его *Жизнь*, и хотя он останавливается главным образом на политическом аспекте деятельности Тютчева, книга эта содержит страницы, принадлежащие к лучшим образцам русской литературной критики.

Чистое славянофильство старшего поколения, идеалистическое и аристократическое (не столько по содержанию, сколько по тону), кончилось вместе с Иваном Аксаковым. Его традиции сохранялись только среди второстепенных участ-

ников движения. Но в пятидесятых и шестидесятых годах возникли новые типы славянофильства. Это было демократическое славянофильство Григорьева и Достоевского и биологический национализм Н. Данилевского. О первом я уже говорил в связи с Григорьевым и еще буду говорить в связи с Достоевским. Кроме этих двух великих людей, выдающимся сторонником этой партии был Николай Николаевич Страхов (1828–1896), друг Толстого, довольно значительный философ и критик, известный английским читателям своим знаменитым письмом к Толстому о темных сторонах характера Достоевского. Доктрина «биологического национализма» была впервые сформулирована Николаем Яковлевичем Данилевским (1822–1885), труд которого *Россия и Европа* (1869) не потерял влияния и в наши дни. Его идеи прослеживаются в трудах Освальда Шпенглера и наших «евразийцев».

Царствование Александра II было не только эпохой реформ и революций, но и временем войн и быстрой военной экспансии. Герои этой экспансии, генералы Черняев и Скобелев, были невероятно популярны, особенно среди славянофилов. Тут родилось что-то вроде славянофильской доктрины стратегии и тактики, настаивающей на существовании русской школы ведения войны и на великой традиции Суворова. Главными проповедниками этого были генерал М. И. Драгомиров (1830–1905), человек литературно одаренный, впоследствии прославившийся своим остроумием и едкими эпиграммами, и генерал Ростислав Фадеев (1824–1883), брат «Зинаиды Р-вой» и дядя графа Витте, блестящий военный публицист и интересный политический журналист.

Рост революционного движения и польское восстание 1863 года вызвали к жизни новую вол-

ну реакции. Главным ее выразителем был Михаил Никифорович Катков (1818–1887), самый после Герцена и Аксакова влиятельный политический журналист того времени. Начинал он как сторонник умеренного, английского конституционного либерализма. Но после 1862–1863 гг. поляки и нигилисты загнали его в стан реакции, и до самой своей смерти он оставался диктатором консервативного общественного мнения. Никогда еще на всем протяжении русской истории правительство так внимательно не прислушивалось к журналисту, никогда еще так часто журналист не оказывал прямого влияния на политические решения, принимаемые правительством. Но Катков никогда не был творцом идей, и за исключением безопасности государства у него не было никаких высоких принципов для опоры. Как писатель же он явно ниже Герцена и Аксакова.

Творческим, почти гениальным умом, и необычайной оригинальностью обладал более крайний, более независимый и менее пригодный для использования реакционер – Константин Леонтьев (1831–1891). Но главные его труды относятся к концу семидесятых – восьмидесятым годам и я много говорил о нем в книге *Современная русская литература.*

6. ПОЭТЫ-ЭКЛЕКТИКИ

После смерти Лермонтова возникло всеобщее убеждение, что эпоха поэзии миновала. В пятидесятые годы началось некоторое оживление интереса к поэтам и к поэзии. Но в шестидесятые годы школа Писарева начала систематическую борьбу против стихов вообще, и улюлюканьем некоторых самых выдающихся поэтов заставили замолчать. Поэзия современников великих рома-

нистов была менее значительной – и чем поэзия предшествовавшего им Золотого века, и чем художественная проза, создававшаяся в их время. За немногими исключениями поэзии этого серебряного века не хватает жизненной энергии, а техника – уже без исключений – слаба и недостаточно сознательна. Черта, свойственная всем поэтам этого периода – которой нет у романистов, – их *эклектизм*, покорность компромиссу. Они не верили в права поэтического воображения и старались примирить его с новым духом позитивистской науки. Только два поэта не были затронуты эклектизмом: Фет, обладавший истинно трансцендентальным поэтическим видением, и Некрасов, который был в ладу с потоком истории. Но Фета ценили только крайне правые литераторы, а Некрасова только левые; средние поэты встречали гораздо более широкое и бесспорное признание.

Характерной чертой средней группы поэтов поколения сороковых годов можно считать их «образность» (не надо считать, что это то же самое, что «имажизм» мисс Лоуэлл или Гулда Флетчера). Частично эта образность явилась из рожденной в Германии теории Белинского, что поэзия по определению – «мышление образами». Эта теория развивалась и французскими парнасцами, и английскими последователями Китса. На практике это выражалось в выборе поэтических сюжетов из видимого мира, среди которых природа и классическая древность пользовались особенной популярностью.

Самым знаменитым в то время и самым показательным для своей эпохи поэтом был брат Валерьяна Майкова – Аполлон Николаевич Майков (1821–1897). Его «образность» частично объяснялась художественным образованием. Он рано стал печататься и в 1842 г. снискал всеобщее одоб-

рение сборником очень мило сделанных антологических стихов, вдохновленных пластическим восприятием древнего мира, классицизмом Гете и стихами Пушкина в духе Шенье.

Стихи Майкова великолепно отвечали вкусу времени, забывшего, что поэзия – словесное искусство. Это время потеряло всякий интерес к романтическим чувствам, но не желало остаться совсем без поэтических радостей. Оно не могло представить себе, что поэзия может и должна перестать быть «поэтической», и потому его единственным прибежищем оставались образы. Майков был мягко «поэтическим» и мягко реалистическим; мягко тенденциозным и никогда – эмоциональным. Образы в его стихах всегда самое главное. Некоторые из них (памятуя, что у него не было ни стиля, ни поэтического языка) были даже счастливыми открытиями, как короткое и очень известное стихотворение о весне и дожде. Но его более реалистические стихи испорчены сентиментальностью, а более «поэтические» безнадежно несовершенны: их красоты – это та же викторианская мишура. Более крупные вещи редко ему удавались. Лучшая из них – прелестная идиллия *Рыбная ловля* (1854), где, что происходит нечасто, он вновь обрел то относительное чувство стиля, которое проявил в своих ранних вещах. Майков всегда стремился выражать идеи. В свои ранние годы он был чем-то вроде эклектически-прогрессивно-греческого идеалиста. Потом он сделался нетерпимым византийским реакционером. Главным его произведением (*opus magnum*) должна была стать большая трагедия о борьбе между императорским Римом и ранними христианами. Первый фрагмент (*Три смерти*) был написан в 1851г.; вся трагедия целиком, под названием *Два мира*, была опубликована в 1882 г. Несмотря на то,

что там содержится множество пассажей, доказывающих, что у Майкова был сильный ум, стихи ее плоски и общая концепция неудачна, в основном по причине полного несочувствия автора раннему христианству. Есть основания считать, что Майков-поэт мельче Майкова-человека. Во всяком случае Достоевский уважал его, как мало кого из современников, и переписка с ним была для писателя чрезвычайно плодотворна.

Из других «образников» середины века назову только Николая Федоровича Щербину (1821–1869) и Льва Александровича Мея (1822–1862). У первого были задатки истинного поэта: ему было что сказать и он обладал индивидуальным видением. Мать его была гречанкой, и его видение античности имеет в себе что-то домашнее и интимное, что можно объяснить только национальной близостью. В его греческих девушках нет холодности и классичности, и у него было настоящее ощущение эллинского духа гармонии и меры.

«Образники» считали себя продолжателями «объективной» традиции Пушкина. Но романтическая лермонтовская «субъективная» традиция тоже не умерла. Самым романтичным из эклектиков середины века был Яков Петрович Полонский (1819–1898), по музыкальному дару один из величайших поэтов своего поколения. Жизнь его была небогата событиями; он был близким и преданным другом Тургенева и многих других писателей своего времени. В конце жизни они, вместе с Майковым и Григоровичем, были в петербургском литературном обществе последними могиканами века гигантов. Полонский – типичнейший пример конфликта между правами поэзии и современной мысли, о котором я говорил. Поэтическое его мастерство было чисто романтическим, но он боялся отдаться ему целиком и считал своим дол-

гом писать благонамеренные стихи о светоче прогресса, свободе слова и прочих современных предметах. Но подлинная его поэзия совершенно чужда гражданственности и свободна от обязательного выражения идей. Она чистая, непосредственная, и хотя явно порождена человеком слабого телосложения со слабыми легкими, голос его порой достигает высочайших вершин лирической выразительности. Он был единственным из русских поэтов, способным создавать неуловимые, как лесной шум, эффекты немецких романтиков, и единственным, кто после Лермонтова был способен видеть иную даль за облаками заката. Многие лучшие его стихи – это грезы. И еще одно лермонтовское умение было у него – создавать тончайшую и пронзительную поэзию из заурядного, каждодневного бытового и словесного материала. Его романтизм очень русский, по духу близкий к народным песням и сказкам. Мало что в русской лирической поэзии может сравняться со стихотворением *Колокольчик* (1858) по тончайшей насыщенности. Из всех русских поэтов Полонский в лучших своих лирических стихах всего скорее очарует английского читателя русской поэзии, ибо он владеет как теми качествами, которые английский романтик считает синонимами поэзии вообще, так и простой и скромной реалистической грацией, явно и безошибочно русской. Неудивительно, что его любит Морис Бэринг.

7. АЛЕКСЕЙ ТОЛСТОЙ

Самый популярный, самый разносторонний и в конце концов самый значительный из поэтов-эклектиков – граф Алексей Константинович Толстой, дальний родственник великого романиста. Он родился в 1817 г. в семье, принадлежавшей к

высшей петербургской знати. Мать его была сестрой романиста Погорельского (Перовского). Он получил прекрасное образование и во взрослом возрасте с гордостью вспоминал, что мальчиком сидел на коленях у Гете. Он был товарищем игр будущего императора Александра II и навсегда остался его другом. Во время Крымской войны А. Толстой служил офицером в ополчении. Кроме этого, если не считать почетной службы при дворе, он не служил никогда. Жизнь его текла в счастье и довольстве и, если не считать бурного романа с дамой, впоследствии ставшей его женой, не нарушалась особенными событиями. Жил он в Петербурге, в своем украинском имении и за границей. Он был космополитом и убежденным западником; в политике – аристократом-либералом. Умер он в 1875 г.

Литературную деятельность он начал в 1840 г. фантастическим рассказом в духе немецких романтиков *Упырь*, но его поэтическая индивидуальность созрела только в 1854 году, и тогда он начал регулярно публиковать стихи. Несколько ранее он вместе со своими кузенами братьями Жемчужниковыми стал публиковать сатирические, юмористические и абсурдные стихи и прозу под общим псевдонимом «Козьма Прутков». «Козьма Прутков» процветал с 1853 до 1863 года. Кроме двухтомного собрания стихов, А. Толстой является автором исторического романа *Князь Серебряный* (1863) и драматической трилогии (1866–1870) (о ней см. ниже).

А. Толстой был эклектиком, как Майков и Полонский, но его эклектизм порожден не столько механическим компромиссом между внутренним импульсом и внешними силами («новыми веяниями»), сколько внутренней гармоничностью и сбалансированностью. Он представлял золотую

середину, *mediocritas* в лучшем, классическом смысле слова. Многосторонняя, всеобъемлющая, безмятежная ясность, основанная на идеалистической философии (платонизме) – главная черта поэзии Алексея Толстого. Он наименее трагический, наименее дисгармоничный из русских поэтов, но гармония его чужда благодушия и самодовольства. Она чиста и благородна. В поэзии, как и в жизни, Алексей Толстой – джентльмен с головы до ног.

Не будучи великим и оригинальным поэтом, способным преодолеть тесные пределы своего выродившегося века, Толстой разделял со своими современниками некоторую техническую неумелость; порою встречалась у него рыхлость и нечеткость ритма, неточность поэтического языка. Но у него было чувство слова, благодаря которому он в конце концов с грехом пополам дотащился до собственного стиля. Он владел разнообразными способами выражения, распространяющимися на разные манеры и сюжеты. Он, без сомнения, величайший из русских юмористических поэтов-абсурдистов, а в то же время в высокой манере у него не было соперников среди поэтов его поколения. Ничто после Державина не может сравниться по торжественной красоте с его переложением молитвы Иоанна Дамаскина о мертвых, заупокойной молитвы православной церкви. Лирика его бывает затрепанной, в ней много банального и сентиментального, но многие его стихи сохранили всю свою свежесть и даже сегодня производят впечатление восхитительно-чистой росы. Главное их очарование – тот поэтический реализм, который, пожалуй, есть исключительная монополия русского XIX века и чудесный образчик которого дает в своем переводе Морис Бэринг в предисловии к *Оксфордской антологии русской поэзии*.

Что касается его больших поэм, то *Дракон* – из истории Италии времен гвельфов и гибеллинов, написанный терцинами – содержит целые пассажи звучных стихов, и в самом деле напоминающих величие Данте, как, например, блестящая обвинительная речь гвельфа против предательских гибеллинских городов Северной Италии, где простое перечисление имен ломбардских городов производит впечатление грозной красоты. Самая оригинальная и прелестная из его поэм – это *Портрет* (1874), романтическая юмористическая поэма в октавах, в стиле пропущенного через Лермонтова байроновского *Дон Жуана*, рассказывающая о любви восемнадцатилетнего поэта к портрету дамы восемнадцатого века. Смесь юмора и полумистической романтики замечательно удачна, и чувство иронической и мечтательной тоски по дальней стороне выражено с восхительным изяществом.

Портрет – близкий родственник другой, чисто юмористической поэмы Алексея Толстого, тоже написанной октавами, – *Сон Попова*. Это – вершина русской юмористической поэзии: смесь острой, колкой сатиры (обращенной против искавшего популярности министра Валуева и тайной полиции) и чистого наслаждения веселой нелепицей. Пожалуй, сегодня это самая неоспоримая заявка Алексея Толстого на бессмертие. Другая такая же восхитительная юмористическая поэма – *Бунт в Ватикане*, где рискованный сюжет (бунт папских кастратов) разрабатывается с очаровательной шутливой двусмысленностью.

Но самое знаменитое из юмористических творений Алексея Толстого – это Козьма Прутков, созданный им вместе с братьями Жемчужниковыми. Козьма Прутков – это что-то вроде русского Прюдома. Он чиновник в министерстве финансов

(намек на поэта Бенедиктова) и воплощение самовлюбленного и простодушно наглого самодовольства. Характер Пруткова дан в основном в его биографии и в его торжествующе пошлых баснях. Но его именем прикрываются и остроумные пародии на современных поэтов, а его отец и дед поставляют сценки и анекдоты, представляющие смесь отличных пародий на старый стиль с чистым абсурдом. Жемчужина прутковской коллекции – комедия *Фантазия*, самая абсурдная пьеса на русском языке.

Козьма Прутков стал основателем целой школы абсурдной поэзии. Главные ее представители конца девятнадцатого века – Владимир Соловьев и его друг, одаренный рисовальщик-дилетант граф Федор Соллогуб.

8. ФЕТ

Афанасий Афанасьевич Фет родился в 1820 г. в Орловской губернии. Он был сыном помещика Шеншина и немки, фамилия которой по-немецки писалась *Foeth*. Их брак, состоявшийся за границей, в России был недействителен. Таким образом, Фет официально был незаконнорожденным и до самого своего совершеннолетия оставался иностранным подданным. Это открытие, которое он сделал, когда уехал из дому учиться, было для него жестоким испытанием, и он потратил всю жизнь на то, чтобы получить права дворянина и имя своего отца. В конце концов он этого добился в 1876 г., когда получил «по высочайшему повелению» право носить фамилию Шеншин. В литературе он до самой смерти сохранял свое прежнее имя.

Он учился в частном учебном заведении в Лифляндии, а потом в Москве, где некоторое время был пансионером у Погодина, который чуть не

уморил его голодом. Поступив в Московский университет, он оказался однокурсником Аполлона Григорьева, в доме которого жил, платя за постой. В 1840 г. он опубликовал за собственный счет книгу очень незрелых стихов, где ничего не предвещало будущего поэта. Но уже в 1842 г. он напечатал в *Москвитянине* несколько стихотворений, которые и поныне считаются самыми лучшими. По окончании университета, он поступил на военную службу и пятнадцать лет служил в разных кавалерийских полках, твердо решив добиться офицерского звания, которое давало дворянство. Но, к его несчастью, за время его службы в армии необходимое для дворянства звание дважды было повышено, и только в 1856 г., став капитаном гвардии, он смог наконец выйти в отставку как хотел – русским дворянином. После короткой поездки за границу он женился (без всяких сантиментов, очень выгодно) и приобрел небольшое именье, задумав составить состояние. Тем временем стихи сделали ему имя, и в конце пятидесятых годов он был выдающейся фигурой в литературном мире. Он подружился с Тургеневым и Толстым, которые ценили его здравый смысл и не осуждали за крайнюю скрытность. Именно от Фета мы знаем подробности знаменитой ссоры между двумя великими романистами. Впоследствии именно Фет их помирил. Но тут молодое поколение антиэстетических радикалов, раздраженное явно не гражданственным направлением его поэзии и его махрово реакционными пристрастиями, открыло против него систематическую кампанию. В конце концов им удалось свистом и улюлюканьем заставить его замолчать; напечатав в 1863 г. третье издание своих стихов, Фет на двадцать лет исчез из литературы. Он жил у себя в имении, активно и успешно занимаясь увеличением своего состояния и в ка-

честве мирового судьи ведя упорную борьбу против крестьян за интересы собственного класса. Он снискал славу крайнего реакционера и приобрел новое, еще лучшее имение в Курской губернии. Главными радостями в его последующей жизни было возвращение ему родового имени, звание камергера, пожалованное Александром III и лестное внимание Великого князя Константина. В своих отношениях с царской семьей Фет был принципиальным и бесстыдным подхалимом и лизоблюдом.

Хотя он и перестал печатать стихи после 1863 г., но никогда не переставал их писать, и его поэтический гений созрел за время мнимого молчания. Наконец в 1883 г. он снова явился перед публикой и с этого времени стал публиковать маленькие томики под общим названием *Вечерние огни*. Он никогда не был плодовит как поэт и посвящал свое свободное время широким затеям более механического свойства: написал три тома мемуаров, переводил своих любимых римских поэтов и своего любимого философа Шопенгауэра. Под сильным влиянием Шопенгауэра Фет стал убежденным атеистом и антихристианином. И когда на семьдесят втором году жизни его страдания от астмы стали невыносимыми, он, естественно, задумался о самоубийстве. Разумеется, родные делали все, чтобы он не исполнил своего намерения, и следили за ним очень пристально. Но Фет проявил незаурядное упорство. Однажды, на мгновение оставшись один, он завладел тупым ножом, но, прежде чем ему удалось им воспользоваться, он умер от разрыва сердца (1892).

Фет – типичный пример поэта, ведущего двойную жизнь. В студенческие годы он, как и все его сверстники, был экспансивен и открыт великодушным идеальным чувствам; но позднее он

приучил себя к осторожной сдержанности, которая могла показаться (и не безосновательно) рассчитанной черствостью. В жизни он был сознательно эгоистичен, скрытен и циничен в своих суждениях об идеальных порывах окружающих. Он старался не смешивать реальную жизнь с идеальной жизнью поэта. Отсюда странное, поражавшее современников несоответствие между отвлеченным, нематериальным характером его стихов о природе и его прозаическим приобретательством; между его размеренной и упорядоченной жизнью в преклонные годы и пропитанной страстью поздней лирикой, построенной на полной и бескорыстной эксплуатации подавленных и сублимированных эмоций.

«Невозможно, – говорит он в предисловии к одному из томиков *Вечерних огней*, – долго оставаться в разреженном воздухе горних высот поэзии». Он воздвиг непроницаемую перегородку между двумя своими ипостасями. Реальная присутствует в некоторых одах, написанных его августейшим друзьям, в некоторых второсортных эпиграммах – но прежде всего в замечательных, необычайно неоткровенных и все-таки захватывающих мемуарах: *Ранние годы моей жизни* и *Мои воспоминания*. Менее всего искренние, они являются одной из самых тщательно продуманных масок, когда-либо носимых поэтом, опасающимся уколов пошлой действительности. Они не дают никакого представления о его внутренней жизни, но полны интереснейшей, хотя и очень обработанной, информации о других. Его поэзия совершенно свободна от этой поверхностной ипостаси.

В искусстве Фет был прежде всего бескомпромиссным защитником чистой поэзии. В нем не было ничего от эклектика, и главным для него было найти точное выражение своего поэтиче-

ского опыта, в полном согласии с лучшими из своих современников, но против шерсти вождей критической мысли.

Среди его ранних вещей есть и чисто «образные» стихи, написанные на классические сюжеты, которые лучше стихов Майкова или Щербины, но не настолько, чтобы назвать Фета величайшим поэтом «искусства для искусства» своей эпохи. Настоящий ранний Фет – в чудесной лирике о природе и в «мелодиях», которым он вряд ли у кого-нибудь мог научиться. Они очень напоминают Верлена, если не считать того, что здоровый пантеизм Фета совершенно не похож на болезненную чувствительность французского поэта. Фет развил собственный стиль необычайно рано: одна из его совершеннейших и наиболее характерных мелодий появилась в 1842 г.:

Буря на небе вечернем,
Моря сердитого шум –
Буря на море и думы,
Много мучительных дум –
Буря на море и думы,
Хор возрастающих дум –
Черная туча за тучей,
Моря сердитого шум.

Такие стихи, сознательно исключающие все, кроме музыки эмоций и ассоциаций, не кажутся нам сегодня из ряда вон выходящими. Но русским критикам середины девятнадцатого века (не художникам-творцам, как Тургенев, Толстой или Некрасов, которые все были горячими поклонниками Фета) они казались чистым бредом. Не все ранние стихи Фета так коротки и чисто музыкальны, как *Буря*. Есть более длинные, более сложные и образные стихи-мечтания, как, например, изумительная *Фантазия* (до 1847 г.). Есть и более

строгие, менее певучие стихи о явно русском деревенском пейзаже, и пантеистические видения, как то замечательное стихотворение, где, лежа «на стоге сена ночью южной», он смотрит на звезды и «...как первый житель рая, один в лицо увидел ночь». Но никакое описание не может передать чистой поэзии этих стихов. Тут нужен хороший переводчик; эти стихи легче поддаются переводу, чем большинство произведений русской поэзии, ибо эффект тут создается не столько ускользающими обертонами русских слов, сколько ритмом и музыкой образов.

После 1863 г. и особенно в 80-е годы Фет стал более метафизичным. Он начал чаще браться за философские сюжеты и размышлять о вечных вопросах художественного восприятия и выражения. Синтаксис его становится сложнее и конденсированнее, иногда даже темным, как синтаксис сонетов Шекспира. Высшее достижение поздней фетовской поэзии – его любовные стихи, несомненно, самые необыкновенные и самые страстные любовные стихи, написанные семидесятилетним человеком (не исключая Гете). В них метод Фета – использовать в поэзии только свои собственные подавленные эмоции – одержал блистательную победу. Они так насыщенны, что выглядят как квинтэссенция страсти. Их гораздо труднее перевести, чем его ранние мелодии, и я не решаюсь цитировать тут примеры, которые приводит профессор Элтон в своем докладе о Фете. Но эти стихи принадлежат к самым драгоценным бриллиантам нашей поэзии.

9. ПОЭТЫ-РЕАЛИСТЫ

Всех поэтов, о которых речь шла раньше, современники относили к партии «чистого искусства» или «искусства для искусства». Это было не

совсем верно, ибо почти все они преследовали в своих стихах те или иные внепоэтические цели. Но по сути они не были гражданскими или социальными поэтами. Их объединяло общее традиционное представление о поэтической красоте, красоте поэтической темы, которая выше каждодневной жизни и не касается ее. Им противостояли гражданские поэты, которые были сознательными выразителями современных политических и социальных настроений и так же, как романисты, пользовались в поэзии материалом современной действительности. Сила традиционного представления о несвязанности поэзии с действительностью сказывалась в том, что если романисты пользовались исключительно материалом, взятым из современной русской жизни, то из поэтов лишь немногие осмеливались вводить в стихи русские реалии. Для большинства поэзия оставалась по-прежнему романтическим бегством от реальной действительности.

Гражданская поэзия в руках наиболее значительных ее представителей стала подлинно реалистической, но рядовые гражданствующие барды зачастую были такими же эклектиками, как и поэты «чистого искусства», а в покорности условностям еще их превосходили. Такова, например, плоская и скучная поэзия очень милого и почтенного А. Н. Плещеева (1825–1893), разделившего участь Достоевского в качестве члена кружка петрашевцев, а позднее одного из самых почитаемых ветеранов великой эпохи. Большинство гражданских поэтов были радикалами разных толков, но одним из первых и лучших был славянофил Иван Аксаков; его публицистические стихотворения, написанные в сороковых и пятидесятых годах, в которых он призывает русских интеллигентов к труду и дисциплине и яростно нападает на обло-

мовско-рудинскую неумелость и лень, великолепны по своей неприукрашенной и целенаправленной силе. Его повествовательная реалистическая поэма *Бродяга* (1852) была первой русской *поэмой* о крестьянской жизни, во многом предварившей Некрасова. Много общего с аксаковской имеет поэзия Алексея Михайловича Жемчужникова (1821–1908), двоюродного брата Алексея Толстого, его соавтора по «Козьме Пруткову». Серьезные стихи он стал писать уже в старости (первый их сборник вышел в 1892 г.). Они вдохновлены негодованием на поколение восьмидесятых годов, отказавшееся от высоких идеалов эпохи реформ. Несколько жесткая, металлическая, эта поэзия привлекает нравственной серьезностью и чистотой звука.

Несколько менее гражданственна и более эклектична поэзия Ивана Саввича Никитина (1824–1861), который, как и Кольцов, был сыном воронежского торговца. Его лирические стихи о природе не отличаются оригинальностью и сами по себе обеспечили бы ему место разве что среди второстепенных эклектиков, но у него есть невообразимо пронзительная похоронная песнь о своей жизни («Вырыта заступом яма глубокая») и шедевр словесной живописи и выразительного ритма – начальные стихи, описывающие водяную мельницу в *Ласточкином гнезде*.

Однако главное в поэтическом наследии Никитина – это реалистические стихотворения о жизни бедняков. Иногда в них чувствуется склонность к их идеализации и сентиментализации, но лучшие вещи свободны от этого греха. В длинной, лишенной событий и мощной поэме – *Ночлег извозчиков* – дышит чисто эпическое спокойствие, а в таких поэмах, как *Портной* – неподслащенный реализм трагической нищеты. В своем *opus*

magnum (главном произведении) *Кулак* Никитин вводит в поэзию методы реалистической прозы. Ему удается вызвать жалость и ужас простым рассказом о заурядной убогой нищете. Но он был недостаточно велик, чтобы создать по-настоящему новое искусство или новое отношение к поэзии. Вообще весь русский поэтический и гражданский реализм можно было бы рассматривать как некую второстепенную поросль, если бы не великое имя Некрасова.

10. НЕКРАСОВ

Николай Алексеевич Некрасов родился в 1821 г. в Подольской губернии, где в это время его отец находился на постое. Мать поэта была полька. Впоследствии он создал чуть ли не религиозный культ ее памяти, но та поэтическая и романтическая биография, которой он ее наделил, была почти целиком плодом воображения, а его сыновние чувства при ее жизни не выходили за пределы обычного. Вскоре после рождения сына отец вышел в отставку и поселился в своем маленьком имении в Ярославской губернии. Он был неотесанный и невежественный помещик – охотник, мелкий тиран, грубиян и самодур. С ранних лет Некрасов терпеть не мог отчий дом. Это сделало его деклассированным, хотя он и сохранил до самой смерти многие черты помещика средней руки, в частности, любовь к охоте и крупной игре. В семнадцать лет он против воли отца покинул родной дом и уехал в Петербург, где записался экстерном в университет, но из-за отсутствия денег вскоре вынужден был прекратить занятия. Не получая поддержки от отца, он превратился в пролетария и несколько лет прожил впроголодь. В 1840 г. он опубликовал первый сборник стихов,

в котором ничто не предвещало его будущего величия. Белинский подверг эти стихи суровой критике. Тогда Некрасов взялся за поденную – литературную и театральную – работу, брался и за издательские предприятия и проявил себя смышленым дельцом. К 1845 году он встал на ноги и фактически был главным издателем молодой литературной школы. Несколько литературных альманахов, им изданных, имели значительный коммерческий успех. В числе их был знаменитый *Петербургский сборник*, впервые напечатавший *Бедных людей* Достоевского, а также несколько зрелых стихотворений самого Некрасова. Он стал близким другом Белинского, который восхищался его новыми стихами не меньше, чем возмущался сборником 1840 г. После смерти Белинского Некрасов создал настоящий культ его, подобный тому, который он создал своей матери. В 1846 г. Некрасов приобрел у Плетнева бывший пушкинский *Современник*, и из захиревшей реликвии, которой сделалось это издание в руках остатков «аристократии», *Современник* превратился в замечательно выгодное дело и самый живой литературный журнал в России. *Современник* выдержал трудные времена реакции и в 1856 г. стал главным органом крайне левых. Он был запрещен в 1866 г., во время правительственной паники, последовавшей за первым покушением на Александра II. Но через два года Некрасов вместе с Салтыковым перекупил *Отечественные Записки* и таким образом оставался редактором и издателем главного радикального журнала до самой своей смерти. Некрасов был гениальным редактором: способность его заполучить самую лучшую литературу и самых лучших людей, писавших на злобу дня, граничила с чудом. Но как издатель это был предприниматель, как говорят иные – неразборчивый

в средствах, и как говорят все – жесткий и жадный. Как все тогдашние предприниматели, он недоплачивал своим сотрудникам, пользуясь их бескорыстием. Его личная жизнь тоже не отвечала требованиям радикального пуританства. Он постоянно крупно играл. Тратил много денег на свой стол и своих любовниц. Был не чужд снобизма и любил общество людей вышестоящих. Все это, по мнению многих современников, не гармонировало с «гуманным» и демократическим характером его поэзии. Но особенно восстановило всех против него его трусливое поведение накануне закрытия *Современника*, когда для спасения себя и своего журнала он сочинил и прочел публично стихотворение, прославлявшее диктатора графа Муравьева, самого беспощадного и решительного реакционера. Но хотя Тургенев, Герцен и большинство современников Некрасова ненавидели, радикалы, работавшие у него, им восхищались, любили его безгранично и отпускали ему как простительные личные и даже, более того, общественные прегрешения. Его связь с г-жой Панаевой, героиней его лучших и оригинальнейших любовных стихов, продолжалась около десяти лет и стала одним из самых известных романов в биографиях русских литераторов. Некоторое время Некрасов и Панаевы жили втроем («*menage a trois*») – жоржсандистский либерализм, популярный среди интеллигенции в середине девятнадцатого века. Обоим – и Некрасову, и Панаевой – эта связь доставила гораздо больше страданий, чем радостей. Хронически больной (в результате своей беспорядочной жизни), Некрасов был подвержен длительным приступам меланхолии и депрессии; при этом он страшно страдал и превращал жизнь своих близких в ад. После разрыва с Панаевой Некрасов жил с любовницами, которых со-

держал, пока незадолго до смерти не женился на простой девушке из народа. В 1875 г. здоровье окончательно ему изменило, и последние два года его жизни превратились в медленную агонию, едва облегчаемую преданной заботой жены. Он умер 27 декабря 1877 г. Похороны его стали самой поразительной демонстрацией популярности, какой когда-либо удостаивался русский писатель.

Но, несмотря на его огромную популярность среди радикалов, несмотря на уважение, с которым к нему относились такие противники, как Григорьев и Достоевский, нельзя сказать, что Некрасову при жизни воздавали должное. Даже поклонники восхищались более содержанием его стихов, чем формой, и многие из них считали, что Некрасов пишет нехудожественно, но это неважно, и он великий поэт – потому что содержание важнее формы. Эстеты откровенно терпеть его не могли. По словам Тургенева, «поэзия в его стихах и не ночевала». Может быть, Григорьев со своей глубокой интуицией только один и мог понять истинное величие Некрасова. После смерти Некрасова о его поэзии продолжали судить по-партийному: правые отбрасывали ее целиком, левые хвалили, несмотря на неудачную форму. Только с пришествием модернизма был он по-настоящему признан, и его новизна и оригинальность оценены по достоинству. В течение последних десяти – пятнадцати лет не было другой поэтической славы, которая бы так неуклонно росла. Прежде всего это произошло потому, что возросла наша способность понимать «непоэтическую» поэзию. Но дело еще и в том, что Некрасов перестал числиться у радикалов святым (каковым он, разумеется, никогда и не был в том смысле, в каком ими были Белинский, Чернышевский, Добролюбов и Глеб Успенский) и стал более узнаваемым и реальным Некрасовым, сложной, не

всегда образцовой, но глубоко человечной и оригинальной личностью.

Столь сильно отличавшийся от своих современников, во многих отношениях Некрасов разделял с ними недостаток сознательного мастерства и художественной культуры. Характерно, что он вообще не знал, что такое просодия, не знал даже названий стихотворных размеров. Он только смутно, подсознательно знал, чего ищет, и хотя был великолепным критиком чужих стихов, не умел судить свои собственные. Он тратил свою творческую энергию на далекие ему, неблагодарные сюжеты. Он обладал опасной способностью к версификации, развившейся в те годы, когда он был поставщиком водевилей и рифмованных фельетонов. Многое из того, что он писал даже в зрелые годы, – просто рифмованные статьи, и даже в лучших его стихах (за малым исключением) попадаются лишенные вдохновения многословные пассажи. Он, в сущности, восстал против всех условностей поэтического вкуса, всего арсенала «поэтической» поэзии, и смысл его лучших и оригинальнейших произведений именно в том, что он отважно создавал новую поэзию, не скованную традиционными нормами вкуса. Но собственный его творческий вкус был не всегда безошибочен, и хотя он очень близко подошел к созданию нового, оправдавшего себя стиля (особенно в великолепной сатирической поэме *Кому на Руси жить хорошо?*), он так никогда и не овладел им полностью. Но сила вдохновения, но поэтическая энергия во многих, даже не лучших стихах его так велика, что приходится принимать случайные ляпсусы как элементы целого. По оригинальности и поэтической энергии Некрасов занимает одно из первых мест среди русских поэтов и даже сравнение с Державиным ему не страшно.

Главная тема некрасовской поэзии, по его собственному выражению, – «страдания народа». Но его вдохновение, в выборе темы гражданское, в разработке ее становится субъективным и личным, а не общественным. За исключением тех стихотворений, где он больше всего приближается к духу народной песни и таким образом освобождается от слишком личного, стихи его, его поэзия всегда личная, он никогда не высказывается от имени группы. Общественные пороки современной ему России для Некрасова не столько объективный факт, сколько мучительное личное переживание. Его социальная поэзия рождена муками глубокой, жестоко истерзанной чувствительности. Можно сказать, что у Некрасова был комплекс «социального сострадания». Именно сострадание (страдание вместе с другими), а не жалость (снисхождение к чужому страданию) одушевляет поэзию Некрасова. При всей политической серьезности и искренности его демократических чувств, с точки зрения психологии «страдания народа» были для него эманацией, символом его собственных страданий – от бедности, от болезни, от уныния, от мучений совести. Ему была свойственна необыкновенная мощь идеализации; потребность создавать богов была одной из наиболее сильных его потребностей. Главным из этих богов был русский народ; за ним идут такие же идеализированные и субъективизированные мифы о матери и о Белинском. Его идеализированное представление о народе, разумеется, тяготеет к сентиментальности, и ему не всегда удавалось избежать этой волчьей ямы, но в лучших вещах, которых у него много, всякий намек на сентиментальность очищается в жарком огне его поэтической энергии и поэтической искренности. Разговоры о вкусе и красоте формы совершенно неуместны в присутствии стихийного творчества,

создавшего, например, такие реалистически-мифологические поэмы, как *Мороз, Красный нос*. Но у Некрасова народ не только объект сострадания и поклонения. Он и шутит, и смеется вместе с ним, так же как вместе с ним страдает, и из всех русских поэтов девятнадцатого века он единственный был по-настоящему творчески близок к духу народной песни; он не имитировал ее: просто у него была душа народного певца.

Все творчество Некрасова можно разделить на две части: ту, где он пользуется формами, обусловленными (пусть и с отрицательным знаком) предыдущим развитием литературной поэзии, – и ту, где он работает в духе народной песни. В целом можно сказать, что в первой он субъективен, а во второй объективен и безличен. Эти аспекты очень разнятся, но именно их комбинация создает его неповторимую поэтическую индивидуальность. Первая, традиционно литературная часть гораздо более неровная, чем вторая. Нижний слой ее переходит в совершенно механическую и нехудожественную версификацию, которой он занимался в сороковые годы и которой так никогда и не оставил. Многое из того, что особенно ценилось современниками за гражданское и гуманистическое содержание, сегодня кажется негативной частью некрасовского наследия. Нам нелегко, к примеру, открыть какие-нибудь достоинства в написанном без вдохновения механическом переложении воспоминаний княгини Волконской, жены декабриста (*Русские женщины*, 1867), в поэме, которую старшее поколение считало некрасовским шедевром. С другой стороны, его иронические и сатирические стихи, вероятно, нравятся нам больше, чем нашим отцам и дедам. Едкий, злой и сжатый сарказм такой крепкой вещи, как *Вор*, ставит Некрасова в первый ряд величайших сатириков

мира. В большинстве случаев его гневные риторические инвективы выиграли от времени больше, чем потерял остальной Некрасов. Я, во всяком случае, думаю, что такие поэмы, как элегия *Родина*, являются вершиной русской поэзии и оставляют поэтические инвективы Лермонтова далеко позади. Другая группа некрасовских стихов, выигравшая от времени, – его замечательно оригинальная любовная лирика: неподслащенный, несентиментальный, пронзительный, страстный и трагический рассказ о любви, которая приносит любящим больше страдания, чем радости. Наконец, среди самых ранних его стихов (1846) находится то поистине бессмертное стихотворение, которое столь многие (среди них Григорьев и Розанов) прочувствовали и осознали как нечто большее, чем стихи, – стихотворение о трагической любви на краю голодной смерти и морального падения – начинающееся словами «Еду ли ночью по улице темной». То же напряжение и сила ощущаются в стихотворениях, написанных во время последней болезни (*Последние песни*).

Об его объективной повествовательной поэме *Саша* (1854), за которую его обвиняли в плагиате тургеневского *Рудина* еще до того, как он был напечатан у него в журнале, можно сказать, что это попытка создания проблемного рассказа в стихах, и, несмотря на имеющиеся там прекрасные места, она выглядит жалко в сравнении с романами Тургенева. Гораздо интереснее его многочисленные короткие и драматические стихотворения из крестьянской жизни. С одного из них (*В дороге*, 1847) начался его творческий путь. Некоторые из ранних стихотворений написаны в явно романтическом тоне (*Огородник*). Одно из самых знаменитых – *Влас* (1854), стихотворение, в котором Некрасов доказал свое сочувствие не только страданиям на-

рода, но и его религиозным идеалам. Самая масштабная из его поэм (не в стиле народных песен) – величественный и статуарный *Мороз, Красный нос* (1863), с его мифологической идеализацией русской крестьянки и широкими панорамами молчаливого, скованного морозом леса.

В своей народно-песенной поэзии Некрасов уходит от своего *moi hanssable* (ненавистного «я»), освобождается от мучительной одержимости страданием и становится поэтом, выражающим сверхиндивидуальное. Это заметно уже в его стихах для детей, особенно в прелестном *Генерале Топтыгине* (где запуганный почтмейстер принимает ученого медведя за разгневанного генерала). Но характернее всего самая певучая некрасовская поэма *Коробейники* (1863), история по сути трагическая, но рассказанная в здоровом и мощном мажорном ключе. Начало поэмы присвоено народом как народная песня. Из всей русской книжной поэзии это, пожалуй, самый популярный отрывок. Но в той же поэме звенит совершенно иная, странная нота – *Песня странника* – одна из самых сильных и оригинальных у Некрасова. Это из тех поэм, которые (по словам Синга, так часто применимым к Некрасову) человечны потому, что грубы.

Величайшее достижение Некрасова в стиле народной песни, а может быть и всего его творчества, это большая реалистическая сатира *Кому на Руси жить хорошо?*, над которой он работал в семидесятые годы. Поэма рассказывает, как семь мужиков для того, чтобы решить вопрос, кому на Руси хорошо живется, пошли по стране. Они встречают представителей разных классов общества: помещика, священника, крестьянку и т.д. Им рассказывают истории о нравственных подвигах, о героизме, о преступлениях, и поэма кончается на ноте радостной уверенности в будущем народа,

которому поможет новая демократическая интеллигенция. Стиль поэмы совершенно оригинальный, изумительно характерный и крепкий. Поэт ни разу не позволяет себе впасть в свои обычные субъективные стенания и ведет рассказ в тоне добродушной, но острой сатиры в народном духе, с многими сценами, выдержанными в тонах простого и здорового реализма, куда порой, когда речь заходит о добродетелях сильного русского мужика, вторгается героическая нота. Исполненная замечательной словесной выразительности, энергии и разнообразных находок, поэма эта принадлежит к самым оригинальным произведениям русской поэзии XIX столетия.

11. ПОЛНЫЙ УПАДОК ПОЭЗИИ

Поколение родившихся между 1825 и 1850 гг. оказалось поэтически самым бесплодным из всех в истории России. С 1860 г. и до конца семидесятых не появилось ни одного хотя бы средне одаренного поэта. Враги поэзии, опираясь на непреложные факты, могли торжествовать победу своей антиэстетической кампании. Как гражданскому направлению, так и направлению «чистого искусства» нечем было похвалиться. Правда, последнее направление выдвинуло Константина Случевского (1837–1904), поэта в самом деле значительного. Но после своего недолгого первого появления в 1857–1860 гг., когда понимающие критики (Григорьев в том числе) приветствовали его как надежду русской поэзии, Случевский, подобно Фету, исчез почти на двадцать лет и появился вновь только в конце семидесятых годов. У него было по-настоящему оригинальное видение мира – основа гениальности, и казалось, что он способен создать действительно новую, действительно со-

временную поэзию, но ему не повезло – его деятельность пришлась на время глубочайшего падения поэтической техники, и в поэзии он так и остался заикой. Его творчество относится в основном к восьмидесятым годам и далее, и я говорю о нем более подробно в книге *Современная русская литература*.

Другой достойный упоминания поэт того же периода – Дмитрий Николаевич Садовников (1843–1883); он родился в Симбирске и попробовал создать что-то вроде локальной приволжской поэзии; наиболее известный, хоть и анонимный теперь (поскольку никто не помнит автора) ее образчик – баллада о Стеньке Разине и персидской княжне.

Поскольку в шестидесятые и семидесятые годы оригинальной поэзии не было, развилась огромная переводческая активность. Крайние антиэстеты, очень сурово относившиеся к родной поэзии, сохранили некоторое почтение к кое-каким иностранным именам, особенно к тем, кто так или иначе был связан с революцией, – как Байрон, Беранже и Гейне. Байрон почитался почти так же, как и прежде, – его славил, хотя и только для приличия, даже Писарев. И не будет преувеличением сказать, что Беранже (в переводах Курочкина (1831–1875)) и Гейне (в переводах Михайлова (1826–1865), Плещеева и Вейнберга (1830–1908)) были в широких слоях интеллигенции популярнее, чем любой из русских поэтов.

12. ДРАМАТУРГИЯ, ОБЩИЙ ОБЗОР; ТУРГЕНЕВ

Развитие реализма на русской сцене шло проще и прямолинейнее, чем в русском романе. Его историю можно обозначить несколькими выдаю-

щимися именами, что невозможно сделать для прозы. Три периода этого развития можно разделить так: в первом (примерно с 1830 по 1850 гг.) господствует великий актер, во втором (1850–1895) – великий драматург, в третьем (который выходит за пределы настоящего тома) – великий режиссер. Это Щепкин, Островский и Станиславский. Щепкин был родоначальником реалистической игры. Но корнями его искусство уходило в глубину классической традиции с ее универсальной всечеловеческой правдой, и его реализм говорил не о частностях, а о человеческой природе вообще. Искусство его было искусством создания типов психологических, а не социальных. Вторая фаза русского сценического реализма сосредоточилась на реализме социальном, на правде конкретных деталей, на наименее универсальных и наиболее индивидуальных аспектах данной социальной среды. Он стал «этнографическим» реализмом, или, используя русский термин, бытовым, что означает изображение жизни в ее локальных и преходящих аспектах.

Эта фаза нашла свое полное выражение в пьесах Островского и игре Прова Садовского (1818–1872), личного друга автора. Первое представление первой пьесы Островского (1853) открыло новую театральную эру, продолжавшуюся полстолетия.

Островский наложил свой отпечаток на весь период. Как и современный ему роман, драма в его руках стремилась стать соединением отобранных срезов жизни, минимально приспособленных к требованиям сцены. Эта же тенденция прослеживается в драматургии Тургенева, который в начале литературной деятельности колебался некоторое время между драматургией и прозой. Он наиболее значительный драматург из всех романис-

тов, за исключением Писемского. Его пьесы относятся к 1843–1852 гг. Это в значительной мере экспериментальные поиски собственной формы. Некоторые из них были поставлены в то время, некоторые увидели подмостки недавно. Самая сценичная из них – *Провинциалка*, легкая изящная комедия (1851). Самая интересная исторически – *Месяц в деревне* (1850), психологическая драма на проверенную временем тему о любовном соперничестве между зрелой женщиной и молоденькой девушкой, которая и по стилю, и по построению (отсутствие внешних событий и сложность психологической и атмосферной обрисовки) явно создает предчувствие Чехова.

13. ОСТРОВСКИЙ

Александр Николаевич Островский родился в 1823 г. в Москве, в Замоскворечье, в сердце купеческого квартала. Его отец был чиновником, а позже – адвокатом с купеческой клиентурой в том же Замоскворечье. Будущий драматург поступил в университет, но в 1843 г., после скандала с университетским начальством, ушел оттуда и поступил на службу в Торговую палату. Там он оставался до 1851 г., пока не оставил службу. Восемь лет в Торговой палате многое добавили к его жизненному, домашнему и общественному опыту пребывания в купеческой среде и очень помогли ему узнать быт. Первое его произведение было опубликовано в 1847 г. Это был отрывок из комедии *Банкрот*, которую он в 1849 г. закончил. Пьеса эта, которую он читал во многих московских домах, произвела огромное впечатление. С тех пор Островский стал центром кружка молодых людей, которые были влюблены в русский национальный характер и в разгульный образ жизни. Этот раз-

гул погубил Григорьева и других не столь крепких людей, но основной чертой Островского был могучий здравый смысл, который помог ему остаться уравновешенным, много работающим человеком, каким он и был по натуре.

Первой его пьесой, представленной на сцене, была *Бедная невеста*; это произошло в 1853 г. После этого и до самой смерти Островского (в 1886 г.) не проходило года, чтобы на сценах императорских театров не появилась его новая пьеса. Апогей популярности Островского, как и Тургенева, Гончарова и Писемского, – 1856–1860 гг. После этой даты популярность Островского хотя и не снижалась, но перестала расти, и критика и публика стали утверждать, что ранние его пьесы лучше новых. Личная жизнь его проходила без особых событий, ибо всю свою энергию он отдавал театру. В 1885 г. Островский был назначен содиректором Московских императорских театров и директором состоявшего при них театрального училища. Умер он в следующем, 1886 году.

За время с 1847 по 1886 гг. Островский написал около сорока* пьес в прозе и еще восемь белым стихом. Они все разного достоинства, но в целом несомненно представляют самое замечательное собрание драматических сочинений, какое есть на русском языке. Грибоедов и Гоголь писали великие и вполне оригинальные пьесы, и каждый из них гений, превосходящий Островского, но именно Островскому суждено было создать русскую драматическую школу, русский театр, достойный стать рядом с национальными театрами Запада, если не как равный, то как сравнимый с ними. Ограниченность искусства Островского

---

*Среди прочего, он перевел *Укрощение строптивой* и интермедии Сервантеса.

очевидна. Его пьесы (за малым исключением) – не трагедии и не комедии, но принадлежат к среднему, ублюдочному жанру драмы. Драматический план большинства из них, принесенный в жертву методу «срезов жизни», лишен твердой последовательности классического искусства. За малым исключением, в его драмах нет поэзии, и даже там, где она присутствует, как в *Грозе*, это поэзия атмосферы, а не слов и фактуры. Островский, хоть и изумительный мастер типичного и индивидуализированного диалога, не является мастером языка в том смысле, в каком ими были Гоголь, Лесков или, чтобы привести английский пример, – Синг. Язык его чисто репрезентативен; он пользуется им в соответствии с правдой, но не творчески. В некотором смысле даже самая его укорененность в русской почве есть ограниченность, потому что его пьесы всегда узко местные и не имеют всечеловеческой значимости. Если бы не эта ограниченность, если бы он был всечеловечен, оставаясь национальным, его место было бы среди величайших драматургов. Широта, охват, разнообразие его видения русской жизни почти беспредельны. Он наименее субъективный из русских писателей. Для психоаналитика это был бы совершенно безнадежный случай. Его персонажи ни в коей мере не являются эманацией автора. Это подлинные отражения «других». Он не психолог, и его персонажи – не толстовские, в чей внутренний мир нас вводит могучая сила авторской интуиции, – они просто люди, какими их видят другие люди. Но этот поверхностный реализм – не наружный, живописный реализм Гоголя и Гончарова, это подлинно драматический реализм, потому что он представляет людей в их отношениях с другими людьми, что является простейшим и стариннейшим способом характеристики, принятым как в

повествовании, так и в драме – через речь и действия; только здесь этот способ обогащен громадным изобилием социальных и этнографических подробностей. И, несмотря на эту поверхностность, персонажи обладают той индивидуальностью и неповторимостью, которую мы находим в своих знакомых, пусть и не проникая в их черепную коробку.

Эти общие замечания относятся в основном к ранним и наиболее характерным произведениям Островского, написанным примерно до 1861 г. Сюжеты этих пьес взяты, как правило, из жизни московского и провинциального купечества и низших слоев чиновничества. Широкая разносторонняя картина старозаветной, не европеизированной жизни русского купечества больше всего поразила современников Островского в его творчестве, потому что их интересовала реальность, воплощенная в литературном творчестве, а не ее преображение в искусстве. Критики пятидесятых годов пролили немало чернил, выясняя отношение Островского к старозаветному русскому купечеству. Сам он давал до непонятного обильную пищу для таких дискуссий и для каких угодно интерпретаций, потому что его художнические симпатии по-разному распределяются в разных пьесах. Любая интерпретация, от самой восторженной идеализации непоколебимого консерватизма и патриархального деспотизма вплоть до яростного обличения купечества как неисправимого темного царства, могла найти в тексте пьес на что опереться. Истинное же отношение Островского ко всему этому просто не было всегда одинаковым, а точнее – моральная и общественная позиция были для него по существу обстоятельствами второстепенными. Его задачей было строить пьесы из элементов реальности, какой он ее видел. Вопросы

симпатии и антипатии были для него делом чистой техники, драматургической целесообразности, ибо, хоть он и был «антиискусственником» и реалистом, он очень остро чувствовал те внутренние законы, по которым, а не по законам жизни, должен был строить каждую новую пьесу. Таким образом, для Островского нравственная оценка купеческого *pater familias* (отца семейства), тиранящего свое семейство, зависела от драматической функции его в данной пьесе. Но за исключением этого, необычайно трудно составить себе представление об общественном и политическом *Weltanschauung* (мировоззрении) Островского. Это был самый объективный и беспристрастный из писателей, и та интерпретация, которую дает его пьесам его друг и пропагандист Григорьев – «безудержный восторг перед органическими силами неоскверненной национальной жизни», – в конце концов так же чужда настоящему Островскому, как антитрадиционная и революционная пропаганда, которую выжал из них Добролюбов.

Технически наиболее интересные пьесы Островского – первые две: *Банкрот* (написанный в 1847–1849 гг. и опубликованный под названием *Свои люди – сочтемся* в 1850 г.) и *Бедная невеста* (опубликованная в 1852 и поставленная в 1853 г.). Первая была самым поразительным и сенсационным началом деятельности молодого автора, какое только было в русской литературе. Гоголь в *Женитьбе* подал пример характерного изображения купеческой среды. В частности, тип свахи, практикующей в купеческой среде, уже широко использовался. Изобразив только неприятных персонажей, Островский шел по стопам Гоголя в *Ревизоре*. Но он пошел еще дальше и отбросил самую почтенную и старинную из комедийных традиций – поэтическое правосудие, кара-

ющее порок. Триумф порока, триумф самого беспардонного из персонажей пьесы придает ей особую ноту дерзкой оригинальности. Именно это возмутило даже таких старых реалистов, как Щепкин, который нашел пьесу Островского циничной и грязной. Реализм Островского, несмотря на явное влияние Гоголя, по сути своей ему противоположен. Он чужд выразительности ради выразительности; он не впадает ни в карикатуру, ни в фарс; он основан на основательном, глубоком, из первых рук, знании описываемой жизни. Диалог стремится к жизненной правде, а не к словесному богатству. Умение использовать реалистическую речь ненавязчиво, не впадая в гротеск, – существенная черта искусства русских реалистов, но у Островского оно достигло совершенства. Наконец, нетеатральная конструкция пьес – совершенно не гоголевская, и, сознательно отказавшись от всяких трюков и расчетов на сценический эффект, Островский с самого начала достигает вершины. Главное в пьесе – характеры, и интрига полностью ими определяется. Но характеры взяты в социальном аспекте. Это не мужчины и женщины вообще, это московские купцы и приказчики, которых нельзя оторвать от их социальной обстановки.

В *Банкроте* Островский почти в полной мере проявил оригинальность своей техники. Только во второй своей пьесе он пошел дальше в направлении детеатрализации театра. *Бедная невеста* и по тону, и по атмосфере нисколько не похожа на *Банкрота*. Среда тут не купеческая, а мелко-чиновничья. Неприятное чувство, которое она вызывает, искупается образом героини, сильной девушки, которая нисколько не ниже и гораздо живее героинь Тургенева. Ее история имеет характерный конец: после того, как ее покидает идеальный романтический поклонник, она покоряется судьбе и вы-

ходит замуж за удачливого хама Беневоленского, который один только может спасти ее мать от неминуемого разорения. Каждый персонаж – шедевр, и умение Островского строить действие целиком на характерах здесь на высоте. Но особенно замечателен последний акт – смелая техническая новинка. Пьеса кончается массовой сценой: толпа обсуждает женитьбу Беневоленского, и тут вводится изумительно новая нота с появлением в толпе его прежней любовницы. Сдержанность и внутреннее наполнение этих последних сцен, в которых главные герои почти не появляются, были действительно новым словом в драматическом искусстве. Сила Островского в создании поэтической атмосферы впервые проявилась именно в пятом акте *Бедной невесты*. В пьесе *Бедность не порок* (1854) Островский пошел еще дальше по линии детеатрализации театра, но с меньшим творческим успехом. При постановке пьеса имела огромный успех, которым обязана оригинальному славянофильскому характеру благородного пьяницы, разорившегося купца Любима Торцова; эта роль осталась одной из самых популярных в русском репертуаре. Но сама пьеса значительно менее удовлетворительна, и техника «кусков жизни» переходит порой просто в расхлябанность. Другая славянофильская пьеса его – *Не в свои сани не садись* (1853), – где купеческий патриархальный консерватизм отца одерживает победу над романтической ветреностью «образованного» любовника, – гораздо лучше и экономнее выстроена и беднее в смысле атмосферы. Та же классическая конструкция утверждается и в очень сильной драме *Не так живи, как хочется, а так, как Бог велит* (1855). Но даже и в этих более сжатых и «однолинейных» пьесах Островский никогда не теряет богатства бытописания и не снисходит до искусственных ухищрений.

Из пьес, написанных в период 1856–1861 гг., *Доходное место* (1857) – сатира на разложенную высшую бюрократию – имела громадный успех как отклик на жгучий вопрос, но драматические достоинства пьесы сравнительно невелики. *Воспитанница* (1860) – одна из самых неприятных пьес, где Островский с огромной силой создает отталкивающий портрет, часто появляющийся в более поздних его пьесах, – портрет эгоистичной, богатой и самодовольной старухи. Три коротких комедии, объединенные общим героем – глупым и чванным молоденьким чиновником Бальзаминовым (1858–1861), – это комические шедевры благодаря характерам Бальзаминова и его матушки, нежно любящей сына, но вполне понимающей, до чего он глуп, а также благодаря их живописному социальному окружению. В другой комедии того же периода – *В чужом пиру похмелье* (1856) – Островский вывел купца Кит Китыча, квинтэссенцию самодура, капризного домашнего тирана, решившего, что все должны делать то, «чего его левая нога хочет», но которого, в сущности, легко запугать.

Но самое значительное произведение этого периода и несомненный шедевр Островского – *Гроза* (1860). Это самая знаменитая из его пьес, о которой больше всего написано. Добролюбов выбрал ее для одной из своих самых действенных и влиятельных проповедей против темных сил консерватизма и традиций, а Григорьев увидел в ней высшее выражение любви Островского к традиционному укладу и характерам незатронутых разложением русских средних классов. В действительности же это чисто поэтическая, чисто атмосферная вещь, великая поэма о любви и смерти, о свободе и рабстве. Она до предела локальная, до предела русская, и ее атмосфера, насыщенная рус-

ским бытом и русским поэтическим чувством, делает ее трудно понимаемой для иностранца. Ибо тут каждая деталь усиливается всей традиционной эмоциональной основой (быть может, лучше всего выраженной в русских народных песнях), и, лишенная этой основы, она теряет большую часть своего очарования. *Гроза* – редкий пример высочайшего шедевра, построенного исключительно на национальном материале.

После 1861 г. Островский стал думать о новых путях. На некоторое время он посвятил себя созданию исторических пьес (см. раздел 15), а в прозаических пьесах отошел от многого, что было в нем нового и оригинального. Он почти совсем забросил купеческую среду, которая под влиянием реформ и распространения образования быстро преображалась в серый средний класс, и все больше и больше поддавался традиционному методу писания пьес, хотя никогда не снисходил до использования искусственных и неправдоподобных трюков французской школы. Благодаря его примеру Россия, в отличие от других стран, сумела остаться в стороне от всепроникающего влияния школы Скриба и Сарду. И все-таки в большинстве его поздних пьес больше сюжета и интриги, чем в ранних, и хотя критики, как правило, их не одобряли, такие поздние пьесы Островского, как *На всякого мудреца довольно простоты* (1868), *Лес* (1871), *Волки и овцы* (1877) имели еще больший успех у публики, чем более характерные для него ранние шедевры. Первые две явно принадлежат к его лучшим произведениям, а *Лес* делит с *Грозой* честь рассматриваться как его шедевр. Хоть эта комедия и менее оригинальна, она богата замечательно написанными характерами. Главные ее персонажи – два странствующих актера, трагик Несчастливцев и комик Счастливцев. Дон

Кихот и Санчо Панса. Они почти не уступают великим созданииям Сервантеса в многогранности и сложности. Из всех пьес Островского это единственная, в которой благородное начало в человеке триумфально утверждается моральной, хотя и не финансовой победой донкихотствующего трагика. Но в ней содержатся и другие образы – богатая и бессердечная вдова г-жа Гурмыжская и ее молодой любовник Буланов, по своей цинической и самодовольной эгоистической подлости самые неприукрашенные типы в русской литературе.

Островский никогда не останавливался и всегда продолжал искать новых путей и методов. В последних своих пьесах (*Бесприданница*, 1880) он испробовал более психологический метод создания характеров. Но в целом последние его пьесы свидетельствуют о некотором иссыхании творческих сил. Ко времени своей смерти он господствовал на русской сцене чистым количеством своих произведений. Но наследники, которых он оставил, были средние и нетворческие люди, способные лишь писать пьесы с «благодарными ролями» для отличных актеров и актрис, выращенных в школе Щепкина и Островского, но неспособные продолжать живую традицию литературной драмы.

14. СУХОВО-КОБЫЛИН, ПИСЕМСКИЙ И МАЛЫЕ ДРАМАТУРГИ

Было только два драматурга, приближавшихся к Островскому если не по количеству, то по качеству своих произведений, и это были Сухово-Кобылин и Писемский, оба более традиционные, более «искусственные» и более театральные, чем он.

Александр Васильевич Сухово-Кобылин (1817–1903) был типичный образованный дворя-

нин своего поколения, пропитанный Гегелем и немецким идеализмом. Он считал метафизику своим истинным призванием, перевел всего Гегеля на русский язык и много лет работал над оригинальным философским трудом в гегелевском духе. Но его рукописи погибли во время пожара, а в печати не осталось никаких следов его философских сочинений. Писание пьес было только коротким эпизодом в его жизни. Поразительно то, что ни его метафизические наклонности, ни отсутствие профессионализма в драматургии никак не повлияли на его пьесы. Они на удивление свободны от идей, а по сценичности не имеют соперников в русской литературной драме. Единственным важным событием в жизни Сухово-Кобылина было убийство в 1850 г. его любовницы-француженки, к которой он был глубоко привязан. Его заподозрили в том, что он виновен в этом преступлении, и семь лет он находился под судом (некоторое время и в тюрьме); только в 1857 он был наконец оправдан. Этот эпизод, столкнувший его лицом к лицу с ужасами и нелепостями дореформенных судов, оставил глубокий след в его душе и внушил ему ту злобную ненависть ко всему классу чиновников, которая переполняет две его последние пьесы. Все его драматургическое наследие – это три комедии: *Свадьба Кречинского* (поставлена в 1855 г.), *Дело* и *Смерть Тарелкина*. Последние две появились в печати в 1869 г., но надолго были запрещены к постановке. *Свадьба Кречинского* – чистая плутовская комедия, где жулик одерживает победу над глупостью добродетельных персонажей. Критики нашли, что в ней не хватает идей, что она слишком зависит от интриги и вообще слишком выдержана во французском стиле. Но у зрителей она имела небывалый успех и сделалась одной из любимых и надежнейших пьес русского

репертуара. По известности своего текста она может соперничать с *Горем от ума* и *Ревизором*. Цитаты из нее до сих пор у всех на языке. Как комедия интриги она не имеет соперниц на русском языке, за исключением *Ревизора*, а характеры обоих мошенников, Кречинского и Расплюева, принадлежат к самым запоминающимся во всей портретной галерее русской литературы.

Дело и *Смерть Тарелкина* совершенно иные по тону. Это сатиры, рассчитанные, по словам самого автора, не на то, чтобы зритель рассмеялся, а на то, чтобы он содрогнулся. Злость этой сатиры такова, что рядом с этими пьесами Салтыков кажется безобидным. Даже для радикалов шестидесятых годов это было чересчур. Сухово-Кобылин использовал тут метод гротескного преувеличения и неправдоподобного окарикатуриванья, типа того, что применял Гоголь, но гораздо бесстрашнее и яростнее, – а методы эти были глубоко чужды русскому реализму. В наше время, когда мы расстались с условностью непременного жизнеподобия, мы более способны оценить по достоинству сатиру Сухово-Кобылина. *Смерть Тарелкина* с ее колоссальным цинизмом и жестокостью в обрисовке торжествующего и бесстыдного порока, в последнее время имела значительный успех. Это единственная в своем роде вещь, которая совмещает мудро рассчитанную жестокость Бен Джонсона со страстной серьезностью свифтовской ярости.

Писемский начал свою карьеру драматурга комедиями (*Ипохондрик*, 1852), в которых он щедро пользовался гоголевской традицией фарса и совмещения несовместимого. Но главным его достижением была реалистическая трагедия. Этот жанр в России представлен фактически только двумя вещами – *Горькой судьбиной* Писемского (1860)

и *Властью тьмы* Толстого. При всей силе и напряженности толстовской драмы непредубежденный критик вряд ли усомнится в том, что хотя обе они равны по человеческому и трагическому значению, пьеса Писемского выше как пьеса, это более полная художественная удача. В ней есть напряжение и неотвратимость классической драмы, и если *Власти тьмы* больше всего подходит определение «моралите», то *Горькая судьбина* – подлинная трагедия, в которой соблюдено то высшее логическое единство, что является главной чертой трагедий Расина. Сюжет ее, как и у Расина, прост, почти геометричен. Помещик, слабый человек гамлетовского идеалистического типа, соблазнил в отсутствие мужа одну из своих крепостных. Муж – сильный характер, того типа, который встречается в народных рассказах Писемского и Лескова. Хоть он и крепостной, он благоденствующий торговец и заработал в Петербурге большие деньги. Он возвращается домой (с этого начинается действие), постепенно обнаруживает преступление жены и реагирует соответственно. Помещик – господин мужа, в то время как муж – господин своей жены; таким образом, это конфликт между правами господина как владельца крепостного и достоинством крепостного, с одной стороны; с другой стороны – конфликт между правом свободной любви (тут крайне важно то, что помещик и жена крепостного действительно любят друг друга) и правом главы семьи по отношению к жене. Двойной конфликт разворачивается с необычайным мастерством, и сочувствие зрителя колеблется между правом на человеческое достоинство и правом свободной любви. Трагедия кончается тем, что муж убивает жену и затем (эта черта особенно высоко оценена русской критикой, но Писемскому ее подсказал актер Мартынов) отдает себя в руки правосудия.

Другие пьесы Писемского не достигают высоты *Горькой судьбины*. Они грубоваты и как бы специально нападают на все то, что ценила публика того времени. Они делятся на два цикла – серия исторических мелодрам из восемнадцатого века (*Самоуправцы*, *Поручик Гладков*) и серия драм, сатирически изображающих погоню за деньгами шестидесятых и семидесятых годов (*Ваал*, *Хищники* и т.д.). Исторические драмы – дразняще странные творения. Они написаны сжато, почти как наброски. Они (особенно *Самоуправцы*) наполнены быстрым, мелодраматическим действием. Драматург как будто сознательно избегает тонкости и дает психологию, достойную театра марионеток. И все-таки этим пьесам свойственно странное очарование, и если бы их теперь поставить на сцене, они бы произвели невероятное впечатление. Отсутствие психологической глубины и сознательное применение сильных эффектов пришлось бы по вкусу нынешнему зрителю гораздо больше, чем тогдашнему.

Сатирические пьесы из современной жизни яростью сатиры напоминают Сухово-Кобылина. Но они длинны и технически несовершенны и свидетельствуют о явном угасании творческих сил писателя.

Многочисленные второстепенные драматурги этого периода частично старались усвоить метод Островского при изображении русского быта, а частично писали так называемые «разоблачительные пьесы», т.е. изобличали в драматической форме всевозможные административные и общественные пороки, особенно дореформенные. Здесь они тоже тянулись за *Доходным местом* Островского.

Настоящей соперницей, оспаривавшей у реалистической драмы Островского любовь зрите-

ля, была оперетта Оффенбаха, во второй половине шестидесятых годов заполнившая русскую сцену и сделавшая непопулярными все прочие виды искусства. Но она осталась импортным товаром: русские авторы не пытались ей подражать.

15. КОСТЮМНАЯ ДРАМА

К концу сороковых годов псевдоромантическая драма Кукольника и ей подобные перестали пользоваться успехом. Только десять лет спустя началось новое движение с целью оживить драму в стихах. Примером послужил пушкинский *Борис Годунов*. Зачинателем движения стал поэт Мей, написавший условную и слащавую драму *Псковитянка* (1860) из времен Ивана Грозного; она открыла собой целую серию пьес, написанных белым стихом на сюжеты русской истории. Как и Пушкин в *Борисе Годунове*, драматурги этой школы честно старались быть историчными и дать подлинную картину времени, каким они его себе представляли. Их пьесы построены, как правило, на глубоких знаниях и тщательном изучении выбранного периода, чему очень помогли великие достижения русских историков середины века. Сюжеты брались из истории допетровской Руси, главным образом, из московского периода. Но несмотря на солидную историческую подготовку, лежавшую в основе большинства этих пьес, в них никогда даже не пахнет древнерусским духом. Для авторов, и еще более для зрителей, Древняя Русь была прежде всего страной живописных и роскошных «боярских костюмов». Жизнь ее виделась сквозь призму европейской романтической драмы, и мотив романтической любви, столь чуждый духу реальной Московии, был в каждой пьесе почти неизбежен. Главным недостатком всех этих пьес был их язык (то

был условный язык тогдашней поэзии, нашпигованный выражениями, почерпнутыми из древних документов и из фольклора) и в особенности их стихотворный размер (белый стих). Помимо технической расхлябанности, свойственной стихотворцам того периода, которая в безрифменном метре и в руках людей (как Островский), научившихся искусству версификации в сорокалетнем возрасте, проявлялась особенно очевидно, – русский белый стих даже в руках Пушкина оставался самым нерусским размером и всегда напоминал перевод; единственно, где романтический белый стих эффективен, – это *Маленькие трагедии* Пушкина, но там все сюжеты взяты из чужеземной жизни. Его использование в драмах из жизни московского периода особенно неуместно. И наконец, *Борис Годунов* и общий образец – исторические драмы Шекспира – виноваты в избыточности деталей и в том, что сцена переполнена второстепенными персонажами. В общем, всю эту школу в целом можно считать никуда не годной, наименее оригинальной и значительной в истории русской литературы.

Но это не значит, что пьесы лучших ее представителей лишены каких бы то ни было достоинств. Хроники Островского (1862–1868) явно самая неинтересная часть его творчества, хотя *исторически* они часто интересны и дают пищу для размышлений. Его неспособность к отбору исторического материала и монотонный стих делают эти его пьесы малоинтересным чтением. Лучше других придуманный *Воевода* (1865; потом шел под названием *Сон на Волге*, 1885). Эта пьеса явно сценична, но и язык, и стих по-прежнему оставляют желать лучшего. Гораздо лучше *Снегурочка*, единственная поэтичная романтическая комедия на русском языке. Основанная на несколько наивной интерпретации мифологического материала,

она пропитана той атмосферой поэзии, которую так мастерски создал Островский в *Грозе*. Но в *Снегурочке* поэзия природы проникнута тонким юмором, благодаря которому даже крайне несовершенный белый стих Островского становится более приемлем. В песнях же Островский наконец преодолел свою ограниченность и неожиданно создал стихи, столь напоминающие фольклор, что их можно даже сравнить с некрасовскими.

Алексей Толстой выше Островского как исторический драматург. Хотя все сказанное раньше о школе в целом приложимо и к нему, хотя белый стих его драмы намного ниже его же рифмованных лирических повествовательных и юмористических стихов, знаменитая историческая трилогия (*Смерть Ивана Грозного*, 1866; *Царь Федор Иоаннович*, 1868, и *Царь Борис*, 1870) до некоторой степени заслужила свою высокую репутацию. В смысле идей эти пьесы интересны и заставляют думать. Они полны великолепно написанных характеров. Чаще всего они поражают более умом и проницательностью, чем подлинным художественным воображением. Но в образе царя Федора Алексею Толстому удалось создать одну из самых интересных фигур в русской литературе – доброго и слабого государя с безошибочным чувством справедливости и полной неспособностью заставить своего коварного советника повиноваться его доброй воле.

Из других исторических драматургов назову лишь Дмитрия Васильевича Аверкиева (1836–1905), который пошел дальше других в нафаршировывании белого стиха мишурно-фольклорными и «московитскими» выражениями, а старую Москву изображал как славянофильский рай.

Главный интерес всей этой драматургии – в ее связи с гораздо более мощно растущей русской

оперой. Либреттист Римского-Корсакова Бельский был одним из лучших авторов для оперы, но главное – он может похвалиться родством с одним из лучших трагических поэтов эпохи – Модестом Мусоргским. Мусоргский сам написал либретто *Хованщины* и с большим искусством переработал пушкинского *Бориса Годунова*, сделав из него народную драму. Он бесспорно обладал не только музыкальным, но и драматическим гением, но, к сожалению, историк литературы не вправе ни присвоить его, ни отделить текст от музыкальной фактуры его драм. Мусоргский *по духу* очень отличался от своих современников драматургов, и истинная родня его в литературе – это Некрасов и Достоевский.

Глава VIII

ЭПОХА РЕАЛИЗМА: РОМАНИСТЫ (II)

1. ТОЛСТОЙ (ДО 1880 Г.)

Двадцать лет назад за пределами России не существовало разницы во мнениях по вопросу о том, кто величайший из русских писателей, – Толстой господствовал в русской литературе так, как в глазах всего мира никто не господствовал ни в одной национальной литературе после Гете, а если вспомнить и огромный внелитературный авторитет Толстого – то после Вольтера. С тех пор колесо моды или законы развития западной мысли свергли Толстого с его господствующей высоты и водрузили на его место идол Достоевского, а в самые последние годы (уже и вовсе непостижимый западный каприз) – идол Чехова. Будущее покажет, повернется ли снова колесо или передовая элита западного мира окончательно достигла той ступени умственного одряхления, которая только и может удовлетвориться осенним гением Чехова.

Для своих соотечественников Толстой, хотя его часто предпочитали другим писателям, никогда не был символом русской литературы вообще – эта роль неоспоримо принадлежала Пушкину. Огромный моральный и личный авторитет, которым пользовался Толстой в последние двадцать

пять лет своей жизни, не был непременно связан с признанием его абсолютного превосходства в литературе. Но прочное положение Толстого никогда не подвергалось сомнению и, насколько мы можем предвидеть, не подвергнется в будущем. Сравнить его с Чеховым для нормального русского человека так же невозможно, как сказать, что Брюссель больше Лондона. Актуальность Толстого, его влияние может иметь свои приливы и отливы; мы (как случается сегодня) можем и не находить в *Войне и мире* ничего, чему бы нам хотелось подражать, но звезду Толстого никогда не затмит никакое другое небесное тело. Говоря в человеческих категориях, невозможно отрицать, что это был самый огромный человек (не самый лучший и, может быть, даже не самый великий, но в моральном смысле самый объемистый), топтавший русскую землю за время жизни нескольких поколений; если и не самый великий художник, то, во всяком случае, самый огромный человек в истории русской литературы.

Огромность Толстого показалась мне достаточной для оправдания того, что я сделал и что было бы катастрофически несправедливо по отношению к любому человеку меньшего масштаба: я разделил его пополам между этим и следующим томом; читатель найдет рассказ о его литературной деятельности после 1880 г. в моей *Современной русской литературе*. Если бы Толстой занимал меня главным образом как человек, то такое деление его между двумя томами было бы непростительно – единство в самом главном молодого и старого Толстого есть основное для каждого, изучающего его личность и особенно его идеи. Но история литературы занимается литературой, которая есть сверхличностное растение и для которой биография и психология – вещи вто-

ростепенные по сравнению с внеличностной эволюцией национальной литературы в целом и составляющих ее частей, т. е. отдельных жанров. Случилось так, что религиозное обращение Толстого, происшедшее около 1880 г., совпало с глубокой переменой в его художественных взглядах и целях, частично обусловленной этим обращением, но явившейся как независимый литературный факт, имевший собственное четко определенное место в эволюции русской литературы и чуть ли не отвергший все достижения реалистической школы. В этом томе я занимаюсь только теми из толстовских произведений, в которых он представлен как типичный, порой даже крайний (хотя кое в чем и эксцентричный) представитель главных тенденций русской реалистической школы, ее цвет и высочайшее эстетическое оправдание.

Граф Лев Николаевич Толстой родился 28 августа 1828 г. в имении своего отца Ясной Поляне, в Тульской губернии. Толстые – старая русская дворянская фамилия (их немецкое происхождение – чистая выдумка генеалогии XVII века); один представитель этой семьи, глава петровской тайной полиции, был произведен в графы. Мать Толстого – урожденная княжна Волконская. Его отец и мать послужили основой для Николая Ростова и княжны Марьи в *Войне и мире*. Они принадлежали к высшей русской аристократии, и родовая принадлежность к высшему слою правящего класса резко отличает Толстого от других писателей его времени. Он никогда не забывал о ней (даже когда это осознание стало совершенно отрицательным), всегда оставался аристократом и держался в стороне от интеллигенции.

Детство и отрочество Толстого прошло между Москвой и Ясной Поляной, в большой семье, где было несколько братьев. Он оставил нам не-

обыкновенно живые воспоминания о своем раннем окружении, о своих родственниках и слугах, в чудесных автобиографических заметках, которые он написал для своего биографа П. И. Бирюкова. Мать его умерла, когда ему было два года, отец – когда ему было девять лет. Дальнейшим его воспитанием ведала тетка (так в России зовут всех женщин-родственниц из старшего поколения) *M-lle* Ергольская, предположительно послужившая прообразом Сони в *Войне и мире.* В 1844 г. Толстой поступил в Казанский университет, где сначала изучал восточные языки, а потом право, но в 1847 г. он вышел из университета, не получив диплома. В 1849 г. он обосновался в Ясной Поляне, где пытался стать полезным своим крестьянам, но вскоре понял, что его старания не приносят пользы, потому что ему не хватает знаний. В студенческие годы и после ухода из университета, он, как водилось у молодых людей его класса, вел беспорядочную жизнь, наполненную погоней за наслаждениями – вино, карты, женщины, – несколько похожую на ту жизнь, которую вел Пушкин перед ссылкой на юг. Но Толстой был неспособен с легким сердцем принимать жизнь как она есть. С самого начала дневник его (существующий с 1847 года) свидетельствует о неутолимой жажде умственного и нравственного оправдания жизни, жажде, которая навсегда осталась направляющей силой его мысли. Этот же дневник был первым опытом выработки той техники психологического анализа, которая стала впоследствии главным литературным оружием Толстого. Первая его попытка испробовать себя в более целеустремленном и творческом роде писательства относится к 1851 г.

В том же году, испытывая отвращение к своей пустой и бесполезной московской жизни, он

отправился на Кавказ к терским казакам, где поступил юнкером в гарнизонную артиллерию (юнкер означает доброволец, вольноопределяющийся, но благородного происхождения). На следующий год (1852) он закончил свою первую повесть (*Детство*) и послал ее Некрасову для публикации в *Современнике*. Некрасов немедленно ее принял и написал об этом Толстому в очень ободряющих тонах. Повесть имела немедленный успех, и Толстой сразу же выдвинулся на заметное место в литературе.

На батарее Толстой вел довольно легкую и необременительную жизнь юнкера со средствами; место для постоя тоже было приятным. У него было много свободного времени, большую часть которого он тратил на охоту. В тех немногих боях, в которых ему пришлось участвовать, он проявил себя очень хорошо. В 1854 г. он получил офицерский чин и по его просьбе был переведен в армию, сражавшуюся с турками в Валахии, где он принял участие в осаде Силистрии. Осенью того же года он присоединился к Севастопольскому гарнизону. Там он увидел настоящую войну. Он участвовал в обороне знаменитого Четвертого бастиона и в сражении на Черной речке и высмеял дурное командование в сатирической песне – единственном известном нам его сочинении в стихах. В Севастополе им были написаны знаменитые *Севастопольские рассказы*, которые появлялись в *Современнике*, когда осада Севастополя еще продолжалась, что очень усилило интерес к их автору. Вскоре после оставления Севастополя Толстой поехал в отпуск в Петербург и Москву, а на следующий год вышел из армии.

Только в эти годы, после Крымской войны, Толстой общался с литературным миром. Литераторы Петербурга и Москвы встретили его как

выдающегося мастера и собрата. Как он признавался впоследствии, успех очень польстил его тщеславию и гордыне. Но с литераторами он не сошелся. Он был слишком аристократом, чтобы ему могла прийтись по вкусу эта полубогемная интеллигенция. Для него они были слишком неловкими плебеями, они же возмущались, что их компании он явно предпочитает свет. По этому поводу они с Тургеневым обменялись колкими эпиграммами. С другой стороны, самый его склад ума был не по сердцу прогрессивным западникам, а их манера ставить вопросы была ему неинтересна. Он не верил ни в прогресс, ни в культуру. К тому же его неудовольствие литературным миром усилилось из-за того, что новые его произведения их разочаровали. Все, что он писал после *Детства*, не показывало никакого движения к художественному совершенству, и критики Толстого не сумели понять экспериментальную ценность этих несовершенных произведений. Все это способствовало его прекращению отношений с литературным миром. Кульминацией стала шумная ссора с Тургеневым (1861), которого он вызвал на дуэль, а потом принес за это свои извинения. Вся эта история очень типична, и в ней проявился характер Толстого, с его затаенной конфузливостью и чувствительностью к обидам, с его нетерпимостью к мнимому превосходству других людей. Единственные литераторы, с которыми он сохранил дружеские отношения, были реакционер и «земельный лорд» Фет (в доме которого и разыгралась ссора с Тургеневым) и демократ-славянофил Страхов – люди, совершенно не сочувствовавшие главному направлению современной прогрессивной мысли.

Годы 1856–1861 Толстой провел между Петербургом, Москвой, Ясной Поляной и заграницей. Он ездил за границу в 1857 (и снова – в 1860–1861 гг.)

и вынес оттуда отвращение к эгоизму и материализму европейской *буржуазной* цивилизации. В 1859 г. он открыл в Ясной Поляне школу для крестьянских детей и в 1862 г. начал издавать педагогический журнал *Ясная Поляна*, в котором удивил прогрессивный мир утверждением, что не интеллигенты должны учить крестьян, а скорее крестьяне интеллигентов. В 1861 г. он принял пост мирового посредника, пост, введенный для наблюдения за тем, как проводится в жизнь освобождение крестьян. Но неудовлетворенная жажда нравственной прочности продолжала его мучить. Он забросил разгул своей юности и стал подумывать о женитьбе. В 1856 г. он сделал первую неудачную попытку жениться (*M-lle* Арсеньева). В 1860 г. он был глубоко потрясен смертью своего брата Николая – это была его первая встреча с неизбежной реальностью смерти. Наконец в 1862 г. после долгих колебаний (он был убежден, что поскольку он стар – тридцать четыре года! – и некрасив, ни одна женщина его не полюбит) он сделал предложение Софье Андреевне Берс, и оно было принято. Они поженились в сентябре того же года.

Женитьба – одна из двух главных вех жизни Толстого; второй вехой стало его обращение. Его всегда преследовала одна забота – как оправдать свою жизнь перед своей совестью и таким образом достичь стойкого нравственного благополучия. Когда он был холостяком, то колебался между двумя противоположными желаниями. Первым было страстное и безнадежное устремление к тому цельному и нерассуждающему «естественному» состоянию, которое он нашел среди крестьян и особенно среди казаков, в чьем селе он жил на Кавказе: это состояние не стремится к самооправданию, ибо оно свободно от самосознания, этого оправдания требующего. Он пытался найти такое

не задающееся вопросами состояние в сознательном подчинении животным импульсам, в жизни своих друзей и (и тут он был ближе всего к его достижению) в любимом своем занятии – охоте. Но он был неспособен удовлетвориться этим навсегда, и другое столь же страстное желание – найти рациональное оправдание жизни – уводило его в сторону каждый раз, когда ему казалось, что он уже достиг довольства собой. Женитьба была для него вратами в более стабильное и продолжительное «естественное состояние». Это было самооправдание жизни и разрешение мучительной проблемы. Семейная жизнь, нерассуждающее принятие ее и подчинение ей отныне стало его религией.

Первые пятнадцать лет своей брачной жизни он жил в блаженном состоянии довольного прозябания, с умиротворенной совестью и умолкнувшей потребностью в высшем рациональном оправдании. Философия этого растительного консерватизма выражена с огромной творческой силой в *Войне и мире*. В семейной жизни он был исключительно и бесстыдно счастлив. Софья Андреевна, почти еще девочка, когда он на ней женился, без труда стала такой, какой он хотел ее сделать; он объяснил ей свою новую философию, и она была ее несокрушимой твердыней и неизменной хранительницей, что привело в конце концов к распаду семьи. Она оказалась идеальной женой, матерью и хозяйкой дома. Кроме того, она стала преданной помощницей мужа в его литературной работе – всем известно, что она семь раз переписала *Войну и мир* от начала до конца. Она родила Толстому множество сыновей и дочерей. У нее не было личной жизни: вся она растворилась в жизни семейной. Благодаря толстовскому разумному управлению имениями (Ясная была просто местом жительства; доход приносило боль-

шое заволжское имение) и продаже его произведений состояние семьи увеличилось, как и сама семья. Но Толстой, хоть и поглощенный и удовлетворенный своей самооправданной жизнью, хоть и прославивший ее с непревзойденной художественной силой в лучшем своем романе, все-таки не в состоянии был полностью раствориться в семейной жизни, как растворилась его жена. «Жизнь в искусстве» тоже не поглощала его так, как его собратьев. Червячок нравственной жажды, хоть и доведенный до крошечных размеров, так никогда и не умер. Толстого постоянно волновали вопросы и требования нравственности. В 1866 г. он защищал (неудачно) перед военным судом солдата, обвиненного в том, что он ударил офицера. В 1873 г. он опубликовал статьи о народном образовании, на основании которых проницательный критик Михайловский сумел фактически предсказать дальнейшее развитие его идей. *Анна Каренина*, написанная в 1874–1876 гг., заметно менее «растительна» и более моралистична, чем *Война и мир*. Когда он писал этот свой второй роман, с ним произошел кризис, который привел к его обращению. Он описан с прямо-таки библейской силой в *Исповеди*. Вызван он был все растущей одержимостью мыслями о реальности смерти, которая снова вызвала неутолимую жажду и потребность в высшем оправдании. Сначала это привело Толстого к православной церкви. Но его всепроникающий рационализм не мог согласиться с догматами и обрядами православного христианства и привел его к чисто рациональной религии, признававшей только нравственное, но не богословское и мистическое учение христианства, которая и стала наконец тем последним оправданием, которого жаждал его дух. Великий рационалист восстал против им самим принятого подчинения иррацио-

нальным силам «жизни, как она есть» и наконец сам нашел догмат, которому отныне следовал. В 1879 г. процесс этот закончился, и в этом году он написал *Исповедь*. Но только несколько лет спустя стало соответственно оформляться его поведение. Только в 1884 г., в значительной степени под влиянием Черткова, Толстой начал активно пропагандировать свою новую религию. Я постарался описать это в *Современной русской литературе*. В личной жизни его обращение привело к отчуждению от жены, которую он когда-то изваял по-своему, но переделать которую теперь, чтобы она стала ближе к его сердечным упованиям, уже не смог. История последних лет его жизни выходит за пределы этого тома. В общих чертах она широко и повсеместно известна, как и обстоятельства его смерти 8 ноября 1910 года.

«Обращение» Толстого совпало с важными переменами в его стиле и художественном методе. Он отказался от средств, которыми пользовался в прежних своих трудах – кропотливого анализа работы подсознательного и полусознательного в человеческом мышлении, и от всего того, что он позже (в статье *Что такое искусство?*) осудил как «излишние подробности». В прежних произведениях он был представителем русской реалистической школы, всецело опиравшейся на метод «излишних подробностей», введенный Гоголем. Именно «излишняя» подробность давала ту конкретную, индивидуальную убедительность, которая и есть самая суть реалистического романа. Смысл таких подробностей в том, что на первый план выносится частное, индивидуальное, локальное, временное в ущерб общему, всечеловеческому. Логическое завершение этого метода – чисто этнографический бытовой реализм Островского. Эту-то частность, исключающую обращенность

ко всем и подчеркивающую социальные и национальные различия, и осудил состарившийся Толстой в методах реалистического художества. В ранних произведениях он их усвоил полностью и в их использовании пошел дальше своих предшественников. В физическом описании своих персонажей он превзошел Гоголя и сам остался непревзойденным. Но он отличается от других реалистов тем, что никогда не был склонен изображать быт. Его произведения всегда представляют психологический, а не этнографический интерес. Подробности, которые он отбирал, не те, которые отбирал, скажем, Островский. Главное в произведениях раннего Толстого – анализ, доведенный до последнего предела; поэтому предлагаемые им подробности – не сложные культурные факты, а, так сказать, *атомы* опыта, неделимые частицы непосредственного восприятия. Важной формой этого дробящего на атомы художественного метода (формой, пережившей все изменения его стиля) является то, что Виктор Шкловский назвал «остранением». Он состоит в том, что сложные явления никогда не называются общепринятыми именами, а всегда сложное действие или предмет разлагается на неделимые компоненты; описываются, а не называются. Этот метод обрывает наклейки, налепленные на окружающий мир привычкой и социальными условностями, и показывает его «расцивилизованное» лицо, какое мог видеть Адам в первый день творения или прозревший слепорожденный. Нетрудно заметить, что метод этот, хотя и придает изображаемому необыкновенную свежесть, по сути своей враждебен всякой культуре и всяким социальным формам и психологически близок к анархизму. Этот метод, использующий общие для всего человечества атомы опыта и отбрасывающий созданные культур-

ными навыками конструкции, разные для каждой цивилизации, есть главная черта, отличающая произведения Толстого от произведений его собратьев, над которыми гораздо больше тяготел быт. Всеобщность толстовского реализма усиливается его сосредоточенностью на внутренней жизни, особенно на тех неуловимых переживаниях, которые редко засекает обычный самоанализ. Когда они удержаны и выражены словами, рождается очень острое чувство неожиданной близости, потому что кажется, будто автору известны самые интимные, тайные и трудновыразимые чувства читателя. Такое владение неуловимым покоряет неотразимо – по крайней мере тех, кто вырос в сколько-нибудь похожей эмоциональной среде. Насколько эта особая черта Толстого усиливает его воздействие на китайца или на араба – сказать не могу. Сам Толстой в старости думал, что не усиливает, и в поздних произведениях, рассчитанных на весь мир, независимо от расы и цивилизации, избегал этого метода, который Константин Леонтьев назвал «психологическим подглядыванием». Но без определенных рамок это «подглядывание» только усиливает человеческое и всемирное в противовес локальному и социальному в творчестве раннего Толстого.

Сюжеты Толстого и его трактовка их тоже усиливают всечеловеческую и уменьшают этнографическую притягательность его произведений. Проблемы его произведений не есть тогдашние проблемы России. За исключением некоторых частей *Анны Карениной* (и напечатанной после смерти комедии *Зараженное семейство*) современные проблемы в творчестве Толстого отсутствуют. Это сделало его непригодным в качестве текстов для гражданских проповедей Чернышевского и Добролюбова, но зато благодаря этому же

оно не устарело. Проблемы и конфликты там – морального и психологического, а не социального порядка, что составляет немалое преимущество этих произведений, ибо иностранный читатель понимает их без предварительной подготовки. В поздних произведениях Толстого это свойство проявилось еще сильнее. Такая всечеловечность ставит Толстого как бы в стороне от русских романистов его времени. Но в другом отношении он чрезвычайно представителен для всего движения. Он пошел дальше всех (за исключением Аксакова), сознательно пренебрегая увлекательностью рассказа и сознательно отказываясь от всяких искусственных построений. Он довел до предела чистоту своей прозы от всякого излишнего изобразительного материала. Его стиль намеренно прозаичен, химически чист, очищен от «поэзии» и риторики; это строго пуританская проза. Синтаксис его, особенно в ранних вещах, иногда неловок и слишком запутан. Но в лучших своих страницах он замечательно точен и прозрачен – это проза, великолепно приспособленная к своей задаче и послушно выражающая то, что должна выражать. Язык Толстого тоже заслуживает особого разговора – из-за труда, который он затратил на то, чтобы избежать книжного литературного словаря и пользоваться последовательно и ясно разговорным языком своего класса. Его язык (после Грибоедова и пушкинской эпистолярной прозы) – лучший пример разговорного языка русского дворянства; у него немало серьезных отличий от языка обычных литераторов. Но синтаксис Толстого построен по образцу синтаксиса французских аналитиков и использует все доступные средства сложного логического подчинения. Эта комбинация чистейшего разговорного словаря с очень сложным и логическим синтаксисом придает рус-

скому языку Толстого особую индивидуальность. С другой стороны, в своих диалогах, особенно *Войны и мира* (и *Зараженного семейства*), он достигает такой чистоты и убедительности разговорной речи и интонации, которая осталась непревзойденной. Однако вершины в искусстве диалога он достиг в последний период своей жизни – в пьесах *И свет во тьме светит* и *Живой труп*.

Корни толстовского искусства можно обнаружить в его дневниках, которые нам известны начиная с 1847 года. Там он постоянно учится искусству фиксировать и анализировать свои внутренние переживания. Как и Стендаль, с которым как с психологом у него много общего и которого он признавал одним из своих учителей, Толстой с особенным интересом вскрывает полусознательные, подавленные мотивы своих поступков и разоблачает неискренность поверхностного, как бы официального «я». Разоблачение себя и других навсегда осталось одной из его главных задач как писателя. Деталь, которая несомненно поразит каждого читателя толстовских дневников (и некоторых рассказов, написанных в пятидесятые годы), – особая любовь к классификации и к размещению по разделам, под номерами. Это мелкая, но существенная деталь. Часто встречаешь утверждение, что Толстой – совершенное дитя природы, человек подсознания, стихии, родственный в этом первобытному человеку, еще не вполне отделившемуся от природы. Нет ничего более ошибочного. Напротив, это рационалист до мозга костей, один из величайших в истории. Ничто не могло укрыться от его аналитического скальпеля. Даже его последовательный прорыв все дальше в глубь подсознания – это отважное проникновение разума в неизведанные области. Его искусство – не спонтанное открытие подсознания, а

победа ясного понимания над подсознательным. Толстой был предшественником Фрейда, но поразительная разница между художником и ученым в том, что художник несравненно более прозаичен и уравновешен, чем ученый. По сравнению с Толстым Фрейд – поэт и сказочник. Хваленая толстовская фамильярность в обращении с подсознательным – это фамильярность завоевателя в завоеванной стране, фамильярность охотника с дичью.

С того времени, когда Толстой начинал свой дневник, и до *Войны и мира* писание было для него борьбой за овладение реальностью, поисками метода и техники словесного ее выражения. В 1851 году он прибавил сюда проблему превращения записанного факта в литературу. Толстому это удалось не сразу. Первая его попытка написать художественное произведение дошла до нас только недавно. Она называется *История вчерашнего дня*. По-видимому, это начало рассказа о действительно прожитых им сутках, без выдумки – только запись. Она только должна была быть полнее, чем дневниковые записи, менее избирательна и подчинена общему замыслу. В смысле деталей *История* находится почти на прустовском, если не на джойсовском уровне. Автор, можно сказать, упивается своим анализом. Он, молодой человек, обладает новым инструментом, который, как он полностью уверен, будет его слушаться. Впечатление это больше нигде и никогда не повторяется. Такое буйство требовалось подчинить и дисциплинировать, прежде чем показывать публике. Оно требовало более литературной, менее «дневниковой» одежды, его необходимо было обуздать условностями. При всей своей первопроходческой отваге, Толстой не осмелился продолжать в направлении «записывания всего». И чуть ли не приходится пожалеть, что он этого не сде-

лал. Абсолютная оригинальность *Истории вчерашнего дня* осталась непревзойденной. Если бы он продолжал двигаться в этом направлении, он, вероятно, не встретил бы такого немедленного признания, но в конце концов, может быть, выдал бы в свет еще более изумительное собрание произведений.

В свете *Истории вчерашнего дня Детство* кажется чуть ли не сдачей позиций всем условностям литературы. Из всего, написанного Толстым, в *Детстве* яснее видны внешние литературные влияния (Стерн, Руссо, Тепфер). Но даже и теперь, в свете *Войны и мира*, *Детство* сохраняет свое особое, невянущее очарование. В нем уже присутствует та чудесная поэзия реальности, которая достигается без помощи поэтических средств, без помощи языка (несколько сентиментальных, риторических мест скорее мешают), благодаря одному только отбору существенных психологических и реальных подробностей. Что поразило весь мир как нечто новое, никем до той поры не проявленное – это уменье вызывать воспоминания и ассоциации, которые каждый признает своими собственными, интимными и единственными, с помощью подробностей, памятных всем, но отброшенных каждым как незначительные и не стоящие запоминания. Нужен был жадный рационализм Толстого, чтобы навсегда зафиксировать те мгновения, которые существовали, но которых от начала времен никто никогда не записывал.

В *Детстве* Толстому впервые удалось транспонировать сырье записанных переживаний в искусство. Оно было написано с литературной целью. С целью сделаться литературой. На это время Толстой оставил свое первопроходчество, удовлетворившись равновесием между уже приобретенным и формой, не слишком нарушающей при-

нятые в литературе условности. Во всем, что он писал после *Детства* и до *Войны и мира* включительно, он продолжал движение вперед, экспериментируя, оттачивая свой инструмент, никогда не снисходя до того, чтобы принести в жертву художественности свой интерес к процессу работы. Это видно по продолжениям *Детства* – по *Отрочеству* (1854) и *Юности* (1856), в которых поэтическая, вызывающая воспоминания атмосфера *Детства* все больше и больше редеет, и все резче проступает момент чистого, неприкрашенного анализа. Это еще заметнее в его рассказах о войне и о Кавказе: *Набег* (1852), *Севастополь в декабре*, *Севастополь в мае*, *Севастополь в августе* (1856), *Рубка леса* (1856). В них он берется за разрушение романтических представлений, связанных с обеими этими архиромантическими темами. Чтобы понять генезис этих рассказов, надо увидеть, что они направлены против романтической литературы, против романов Бестужева и байронических поэм Пушкина и Лермонтова. «Деромантизация» Кавказа и войны осуществлена обычными толстовскими методами – всепроникающим анализом и «остранением». Битвы и стычки рассказаны не пышной терминологией военной истории, не приемами батальной живописи, а обычными словами, с обычными, ничуть не вдохновляющими подробностями, сразу поразившими рассказчика, которые только позднее память, сохранившая имена, превратит в сцены героических битв. Здесь более, чем где-либо, Толстой следовал по стопам Стендаля, чей рассказ о битве при Ватерлоо он считал отличным примером военного реализма. Тот же процесс разрушения героических мифов был продолжен в беспощадном анализе психологической работы, приводящей к проявлениям храбрости, состоящей из тщеславия, недо-

статка воображения и стереотипного мышления. Но, несмотря на такое сниженное изображение войны и воинских доблестей, от военных рассказов не складывается впечатление, что они развенчивают героев и милитаризм. Скорее, это прославление безотчетного нечестолюбивого героизма в отличие от героизма расчетливого и честолюбивого, солдата и кадрового офицера в отличие от петербургского офицерика, прибывшего на фронт, чтобы изведать поэзию войны и получить Георгия. Непреднамеренная, естественная храбрость простого солдата и офицера – вот что больше всего поражает читателя этих рассказов. Скромные герои ранних военных рассказов Толстого – потомки пушкинского капитана Миронова и лермонтовского Максима Максимыча и веха на пути к солдатам и армейским офицерам *Войны и мира*.

В рассказах, написанных во второй половине пятидесятых годов и в начале шестидесятых, Толстого больше интересует нравоучение, чем анализ. Эти рассказы – *Записки маркера*, *Два гусара* (1856), *Альберт*, *Люцерн* (1857), *Три смерти*, *Семейное счастье* (1859), *Поликушка* (1860) и *Холстомер, история лошади* (1861, опубликован в 1887) – откровенно дидактичны и нравоучительны, гораздо больше, чем рассказы последнего, догматического периода. Главная мораль их – фальшь цивилизации и превосходство естественного человека над человеком цивилизованным, думающим, сложным, с его искусственно раздутыми нуждами. В целом они не свидетельствуют, в отличие от военных рассказов, ни о новых успехах толстовского метода присвоения и переваривания реальности, ни о развитии его умения превращать в искусство сырой жизненный опыт (как *Детство* и *Война и мир*). В большинстве своем

они сырые, а некоторые (как, например, *Три смерти*) могли бы быть написаны и не Толстым. Современные критики были правы, увидев в них если не падение, то, во всяком случае, остановку в развитии толстовского гения. Но они важны как выражение той ненасытной нравственной потребности, которая в конце концов привела Толстого к *Исповеди*, ко всем его поздним произведениям и к его учению. *Люцерн*, с его искренним и горьким негодованием по поводу эгоизма богатых (который, правда, он был склонен, полуславянофильски, считать особенностью материалистической западной цивилизации), особенно характерен как предвестие духа его последних произведений. Как художественная проповедь *Люцерн*, несомненно, одна из самых сильных вещей этого рода. Ближе всего к полному художественному успеху *Два гусара*, прелестный рассказ, разоблачающий свою идею только в слишком прямом параллелизме двух характеров, двух гусаров, отца и сына. Отец – «естественный» «нерефлексирующий» человек, живущий не слишком нравственной жизнью, но именно в силу бессознательности и близости к природе благородный даже в своих пороках и являющий благородное начало в человеке. Сын в тех же обстоятельствах, в каких был его отец, проявляет себя как трус и хам, именно потому, что он заражен дурным влиянием цивилизации, и то, что делает, делает сознательно. Наконец, *Холстомер* – конечно же, самая характерная и любопытная толстовская вещь. Это сатира на человеческую цивилизацию с точки зрения лошади. Метод «остранения» здесь доведен до предела. В сущности, эта вещь – потомок персидских, китайских и прочих писем восемнадцатого века, где восточный наблюдатель вводится для обличения нелепостей современной жизни, «остраняя» их. Здесь больше,

чем где бы то ни было, Толстой – верный последователь французского рационализма. Интересно, однако, что острие сатиры в *Холстомере* направлено против института собственности, и характерно, что этот рассказ, написанный перед самой женитьбой, был напечатан только после толстовского обращения.

Особняком среди его ранних вещей стоят *Казаки*. Рассказ был написан, когда Толстой жил на Кавказе (1852–1853), но он был им неудовлетворен; он переделал его, опять остался им недоволен и не отдал бы его в печать, если бы не необходимость заплатить карточный долг. Рассказ появился в 1863 г., в том виде, который не устраивал Толстого. Мы не знаем, что он сделал бы с ним в конце концов, но и в нынешнем виде это его лучшая вещь до *Войны и мира*. Это история жизни Оленина, молодого юнкера с университетским образованием, дворянина, в казацкой деревне на Тереке. Главная идея – контраст утонченной и рефлексирующей личности с «естественным» человеком, т.е. с казаками. Здесь идеал естественного человека раннего Толстого находит свое высшее выражение. В отличие от «естественного человека» Руссо (и собственного толстовского позднего учения) естественный человек в *Казаках* не является воплощением добра. Но уже то, что он естественный, ставит его над различием между добром и злом. Казаки убивают, развратничают, воруют, и все-таки прекрасны в своей естественности и недостижимо выше гораздо более нравственного, но цивилизованного и, следовательно, зараженного Оленина. Молодой казак Лукашка, казачка Марьянка и особенно старый охотник Ерошка принадлежат к самым запоминающимся и долговечным созданиям Толстого. Это его первый большой успех в объективном изображении человека.

Но объективного изображения человеческой души он достиг только в *Войне и мире*, ибо в ранних его произведениях герои, которых он раскрывал и анализировал, суть либо эманация его собственного «я» (как герой *Детства* и его продолжений), либо абстрактный, обобщенный материал для анализа, как «другие» офицеры в севастопольских рассказах, которые психологически не живее, чем лошадь Холстомер. Процессы, происходящие в них, убедительны, но детали этого психологического механизма не слиты воедино, формируя индивидуальность. Это будет сделано в *Войне и мире*.

Первым литературным произведением Толстого после женитьбы была комедия *Зараженное семейство* (лишь недавно опубликованная). В ней уже проявляется консервативность мировоззрения женатого человека. Это сатира на нигилиста, заканчивающаяся полной победой кроткого, но глубинно здравомыслящего отца над своими взбунтовавшимися детьми. Это шедевр изящества в создании характеров и диалогов. В ней больше искреннего и добродушного юмора, чем во всех других его вещах. Одно время Толстой очень хотел, чтобы эта пьеса была поставлена. Но императорские театры ее отвергли, вероятно, опасаясь оскорбить молодое поколение.

Вскоре после женитьбы Толстой заинтересовался недавним прошлым русского общества и задумал роман о декабристах. Несколько фрагментов оттуда были написаны и напечатаны, но довольно скоро он обнаружил, что не может понять декабристов, не изучив предыдущее поколение, и это привело его к *Войне и миру*. Работа над романом заняла более четырех лет. Первая часть под названием *1805 год* появилась в 1865 г. Весь роман был закончен и опубликован в 1869-м.

Война и мир не только самое большое, но и самое совершенное произведение раннего Толстого. Оно также самое важное во всей русской реалистической литературе. И если в европейской литературе девятнадцатого века есть равные ему, то превосходящих нет. Особенности современного по сравнению с предыдущими эпохами романа выразились в нем яснее, чем в таких его соперниках, как *Мадам Бовари* и *Красное и черное*. Это был труд первооткрывателя, пролагавший пути, расширивший, как ни один роман до него, границы художественной литературы и ее горизонты. В учебнике, где места немного, невозможно говорить о великом романе столько, сколько он заслуживает. К тому же он, более чем что-либо в русской литературе, принадлежит Европе столько же, сколько и России. История европейской литературы должна поместить его скорее в свой международный, нежели в собственно русский отдел, в ту линию развития, которая ведет от романов Стендаля к романам Генри Джеймса и Пруста. Надо полагать, что читатель это произведение знает. Я не могу себе представить человека, открывающего вот эту книгу, который бы не прочел *Войну и мир* от корки до корки. Таким образом, нет смысла напоминать, что она описывает период с 1805 по 1812 год, что время действия эпилога 1820 год и что роман состоит из четырех томов. Во многих отношениях *Война и мир* является прямым продолжением предыдущих произведений Толстого. Те же методы анализа и «остранения», только доведенные до совершенства. Использование как бы ускользающей, но эмоционально значительной детали для создания поэтической атмосферы – прямое развитие методов *Детства*. Показ войны как неромантичной и грязной реальности, полной, однако, внутренней геро-

ической красоты, проявляющейся в поведении ее нерефлексирующих героев – прямое продолжение севастопольских рассказов. Прославление «естественного человека» – Наташи и Николая Ростовых – в ущерб сложному князю Андрею, и крестьянина Платона Каратаева – в ущерб всем цивилизованным героям – продолжает линию *Двух гусаров* и *Казаков*. Сатирическое изображение света и дипломатии совершенно отвечает толстовскому отвращению к европейской цивилизации. Однако в других отношениях *Война и мир* отличается от толстовских ранних сочинений. Прежде всего – своей объективностью. Здесь впервые Толстой сумел выйти за пределы собственной личности и заглянуть в других. В отличие от *Казаков* и *Детства*, роман не эгоцентричен. В нем несколько равноправных героев, ни один из которых не Толстой, хотя без сомнения оба главных героя, князь Андрей и Пьер Безухов, являются его транспозицией. Но самое изумительное отличие *Войны и мира* от ранних произведений – ее женщины, княжна Марья и особенно Наташа. Нет сомнений, что явившееся благодаря женитьбе лучшее понимание женской природы подарило Толстому возможность присоединить эту новую территорию к миру своих психологических открытий. Искусство индивидуализации также достигает тут непревзойденного совершенства. Мелкие детали, создававшие единственное в своем роде, ни на что не похожее очарование *Детства*, используются здесь с таким неуловимым и высшим совершенством, что выходят за пределы искусства и сообщают этой книге (и *Анне Карениной* тоже), как ни одной другой, пожалуй, ощутимость подлинной жизни. Для многих читателей Толстого его персонажи существуют не наряду с персонажами других романов, а являются просто живыми мужчи-

нами и женщинами, их знакомыми. Объемность, полнота, жизненность всех, даже эпизодических персонажей, совершенна и абсолютна. Это достигается, конечно, необычайной остротой, тонкостью, разнообразием его анализа (мы уже далеко ушли от грубоватых и схематичных методов *Севастополя*), но и благодаря неуловимым деталям, «аккомпанементу» и особенно языку. Речь, которой Толстой наделяет своих персонажей, – нечто превосходящее самое совершенство. В *Войне и мире* он впервые достиг абсолютного владения этим инструментом. Читателю кажется, что он слышит и различает голоса персонажей. Вы узнаете голос Наташи, Веры или Бориса Друбецкого, как узнаете голос друга. В искусстве индивидуализированной интонации у Толстого только один соперник – Достоевский. Останавливаться на отдельных характерах нет необходимости. Но невозможно не сказать еще раз о высшем его творении – о Наташе, которая, без сомнения, самый изумительно сделанный персонаж из всех романов вообще. Наташа и центр романа, ибо она – символ «естественного человека», идеал.

Превращение реальности в искусство в *Войне и мире* тоже совершеннее, чем во всех предшествовавших произведениях. Оно почти полное. Роман выстроен по собственным законам (Толстой очень интересно намекает на эти законы), и в нем очень мало непереваренных остатков сырого материала. Повествование – чудо. Обширные пропорции, множество персонажей, частые перемены места действия и теснейшая, необходимая связь всего этого между собой создают впечатление, что перед нами действительно история общества, а не просто определенного числа индивидуумов.

Философия романа – прославление природы и жизни в противовес ухищрениям разума и циви-

лизации. Рационалист Толстой сдался иррациональным силам существования. Это подчеркнуто в теоретических главах и символизировано в последнем томе в образе Каратаева. Философия эта глубоко оптимистична, ибо являет собой *веру* в слепые силы жизни, глубокую уверенность в том, что лучшее, что может сделать человек, – это не выбирать, а довериться доброй силе вещей. Пассивный детерминист Кутузов воплощает философию мудрой пассивности, в противовес честолюбивой мелкости Наполеона. Оптимистическая природа этой философии отразилась в идиллическом тоне повествования. Несмотря на нисколько не завуалированные ужасы войны, на бездарность, постоянно разоблачаемую, вычурной и поверхностной цивилизации, общий дух *Войны и мира* – красота и удовлетворение тем, что мир так прекрасен. Только ухищрения рефлексирующего мозга изобретают способы его испортить. Общий тон справедливо будет назвать идиллическим. Такая склонность к идиллии была всегда, от начала до конца, присуща Толстому. Она полярно противостояла его непрекращающейся моральной тревоге. Еще до *Войны и мира* ею насквозь пропитано *Детство*, и уж совсем странно и неожиданно она прорастает в автобиографических заметках, написанных для Бирюкова. Корни ее – в его единстве со своим классом, с радостями и довольством русского дворянского быта. И не будет преувеличением сказать, что *Война и мир* – в конечном счете – громадная «героическая идиллия» русского дворянства.

Существуют две вещи, за которые можно критиковать *Войну и мир*: образ Каратаева и теоретические главы по истории и военной науке. Я лично не считаю второе недостатком. Суть искусства Толстого в том, что оно не только искус-

ство, но и наука. И к широкому полотну великого романа теоретические главы добавляют перспективу и интеллектуальную атмосферу, убрать которую невозможно*. Труднее мне согласиться с Каратаевым. Несмотря на его коренную необходимость для идеи романа, он диссонирует. Он идет вразрез с целым; он в другом ключе. Он не человек среди людей, как два других идеальных персонажа, Наташа и Кутузов. Он абстракция, миф, существо другого измерения, подверженное другим законам, чем все остальные персонажи романа. Он туда просто не подходит.

После *Войны и мира* Толстой, продолжая свои исторические занятия, поднялся вверх по течению русской истории до эпохи Петра Великого. Этот период казался ему решающе важным, ибо тогда произошел раскол между народом и образованными классами, отравленными европейской цивилизацией. Он составил несколько планов, написал несколько начал романа об этом времени, которые недавно были опубликованы. Но по мере углубления в материал Толстой почувствовал такое отвращение к великому императору – воплощению всего, что он ненавидел, – что отказался продолжать. Вместо этого он в 1873 г. принялся за роман из современной жизни – за *Анну Каренину*. Первые части романа появились в 1874 г. и публикация его была закончена в 1877 г.

В главном *Анна Каренина* – продолжение *Войны и мира*. Методы Толстого тут и там одни и

---

*Следует отметить, что как военный историк Толстой проявил замечательную проницательность. Его толкование Бородинской битвы, к которому он пришел чисто интуитивно, было позднее подтверждено документальным свидетельством и принято военными историками.

те же, и справедливо, что оба романа обычно называют вместе. То, что было сказано о персонажах *Войны и мира*, может быть повторено о персонажах *Анны Карениной*. Фигуры Анны, Долли, Китти, Стивы Облонского, Вронского, всех эпизодических и второстепенных персонажей запоминаются так же, как фигуры Наташи и Николая Ростова. Может быть даже, в *Анне Карениной* характеры разнообразнее. В частности, Вронский – истинное и основополагающее добавление к миру толстовских героев; больше чем кто-либо из толстовских персонажей он непохож на автора и никак уж не основан на субъективном видении. Он и Анна – вероятно, высшее достижение Толстого в изображении «других». Но Левин – гораздо менее удачная трансформация Толстого, чем его двойная эманация в *Войне и мире* – Пьер и князь Андрей. Левин – возвращение к субъективному, дневниковому Нехлюдову и Оленину из ранних вещей, и в романе он диссонирует так же, как Платон Каратаев в *Войне и мире*, хотя и в прямо противоположном смысле. Другое отличие между романами в том, что в *Анне Карениной* отсутствуют отдельные философские главы, но по всему роману разлита более навязчивая и всюду подстерегающая моральная философия. Она уже не столь иррациональна и оптимистична, она ближе к пуританству и ощущается как чужеродная для самой основы романа. Основа эта имеет идиллический привкус *Войны и мира*. Но в философии романа есть зловещее предчувствие приближения более трагического Бога, чем слепой и добрый Бог жизни в *Войне и мире*. По мере приближения к концу трагическая атмосфера сгущается. Любовь Анны и Вронского, преступивших нравственные и общественные законы, заканчивается кровью и ужасом, которым в предыдущем романе нет подобных. Даже идиллическая

любовь добрых и послушных естеству Левина и Китти кончается на ноте растерянного недоумения. Роман умирает, как крик ужаса в пустынном воздухе. У обоих великих романов «открытые концы», но если конец *Войны и мира* рождает мысль о бесконечно продолжающейся жизни, только фрагмент которой представлен в романе, то конец *Анны Карениной* – это тупик, тропинка, постепенно исчезающая под шагами путника. И в самом деле, еще до того, как Толстой закончил *Анну Каренину*, у него начался кризис, который привел к его обращению. Растерянность в конце романа – отражение той трагической растерянности, которую он сам переживал. Больше ему не суждено было написать таких романов, как эти два. Закончив *Анну Каренину*, он попытался продолжать работу над Петром и над декабристами, но вскоре оставил то и другое и вместо этого, через два года после окончания своей последней идиллии, написал *Исповедь*.

Анна Каренина постепенно подготовляет к нравственному и религиозному кризису, который так глубоко изменил Толстого. Перед тем, как он ее начал, он уже заинтересовался новыми художественными методами – отказавшись от психологической, аналитической манеры и излишних подробностей, открыв более простой стиль рассказа, подходящий не только для утонченных и развращенных образованных классов, но и для неразвитого народного мышления. Рассказы, написанные им для народа в 1872 г. (*Бог правду видит* и *Кавказский пленник*, который, кстати говоря, есть перевод в неромантический ключ, нечто вроде пародии на поэму Пушкина), уже предвещают народные рассказы 1885–1886 гг. Они еще не так заострены моралью, но уже сосредоточены на сюжете и действии и полностью свободны от всякого «подглядывания в щелку».

2. ДОСТОЕВСКИЙ (ПОСЛЕ 1849 Г.)

Начиная с января 1850 и до марта 1854 года Достоевский находился в Омской каторжной тюрьме. За все это время для чтения у него была только Библия, и он ни минуты не был один. В эти годы он пережил глубокий религиозный кризис: он отверг социальные и прогрессистские идеи своей юности и обратился к религии русского народа, в том смысле, что он не только уверовал в то, во что верует народ, но уверовал *потому*, что народ верует. С другой стороны, четыре года каторжных работ подорвали его здоровье, и припадки эпилепсии усилились и участились.

Отбыв срок на каторге, Достоевский был зачислен рядовым в пехотный батальон, расквартированный в Семипалатинске, на Иртыше. Через полтора года (в октябре 1855 г.) ему было возвращено офицерское звание. Теперь он имел право писать и получать письма и возобновить литературную работу. В 1856 г., живя в Кузнецке, он женился на вдове Исаевой. Этот его первый брак не был счастливым. Он оставался в Сибири до 1859 г. За эти пять лет он написал, не считая рассказов, повесть *Село Степанчиково*, которая появилась в 1859 г., и начал *Записки из Мертвого дома*. В 1859 г. ему было разрешено вернуться в европейскую часть России. Несколько позже, в том же году, он был наконец амнистирован и приехал в Петербург.

Он приехал туда в разгар реформистского движения и немедленно был втянут в журналистский водоворот. Вместе со своим братом Михаилом он стал издавать журнал *Время*, который начал выходить в январе 1861 г. В течение первых двух лет он напечатал там роман *Униженные и оскорбленные* и *Записки из Мертвого дома*, не считая множества статей. Несмотря на то что по-

зиция, занятая Достоевскими, не совпадала ни с какой партией, их журнал имел успех. Они представляли нечто вроде мистического народничества, которое не хотело осчастливить народ по западному и прогрессистскому образцу, а стремилось усвоить народные идеалы. В лице Страхова они обрели ценного союзника. Другой их союзник, Григорьев, в то время не мог быть особенно полезен, поскольку переживал самый хаотический и анархистский период своей жизни. Сам Достоевский работал запоем, порой падая от изнеможения. Он был воодушевлен успехом и атмосферой борьбы. В 1862 г. он впервые поехал за границу, посетил Англию, Францию и Германию и изложил свои впечатления от Запада в *Зимних заметках о летних впечатлениях*, которые появились в первых номерах *Времени* за 1863 г. В них он нападал на Запад и осуждал безбожную *буржуазную* цивилизацию с точки зрения, совпадавшей одновременно с Герценом и со славянофилами. В 1863 г. совершенно неожиданно, как гром с ясного неба, грянуло запрещение журнала *Время* за статью Страхова по польскому вопросу, которая была буквально не понята цензурой. Недоразумение вскоре разъяснилось, и Достоевским позволили продолжать с января 1864 г. издание журнала под новым названием (*Эпоха*), но запрещение нанесло им неисчислимый финансовый ущерб. Достоевский не мог с ним разделаться в течение восьми лет. Тем временем он пережил еще один кризис, имевший большее значение, чем его религиозное обращение в Сибири. Годы 1862–1863 – это годы главного романа его жизни, романа с Аполлинарией Сусловой. После запрещения журнала *Время* он вместе с ней путешествовал за границей. Во время этого путешествия он впервые сильно проигрался в рулетку. *M-lle* Суслова (впоследствии

ставшая женой великого писателя Розанова) была гордая и (пользуясь эпитетом Достоевского) «инфернальная» женщина, с неведомыми глубинами жестокости и порока. Похоже, что она стала для Достоевского важным открытием в области темной стороны жизни.

Эпоха начала выходить при самых зловещих предзнаменованиях. Власти помешали вовремя объявить об ее выходе, и ей так и не удалось вернуть благорасположение подписчиков *Времени*. Вскоре после ее выхода умерла жена Достоевского, и почти вслед за ней Михаил Достоевский. Еще одним ударом для нового журнала стала смерть Григорьева осенью того же года. Достоевский остался один, с семьей брата на руках. Через пятнадцать месяцев героического, лихорадочного труда он сдался и признал, что *Эпоху* спасти невозможно. Журнал закрылся. Достоевский обанкротился. В этом страшном 1864 г. он написал самое необыкновенное из своих произведений – *Записки из подполья*.

Чтобы покрыть свои огромные долги, он засел за большой роман. В 1865–1866 гг. он написал *Преступление и наказание*. Он продал право на все свои сочинения за смехотворную сумму в три тысячи рублей (полторы тысячи долларов) издателю Стелловскому. В контракте указывалось, что, кроме всех уже опубликованных сочинений, Достоевский обязуется к ноябрю 1866 г. представить Стелловскому неопубликованный роман. Чтобы выполнить свое обязательство, он начал писать *Игрока* и, чтобы закончить его вовремя, пригласил стенографистку Анну Григорьевну Сниткину. Благодаря ее деятельной помощи *Игрок* был доставлен издателю вовремя. Через несколько месяцев Достоевский женился на своей стенографистке (февраль 1867).

Анна Григорьевна оказалась прекраснейшей женой, и в конце концов благодаря ее преданности и практичности (как и собственной колоссальной работоспособности) Достоевский освободился от долгов и последние десять лет жизни прожил в сравнительном достатке. Но первые годы их семейной жизни были мучительны. Очень скоро после женитьбы Достоевскому пришлось уехать из России и четыре года пробыть за границей, чтобы не попасть в лапы кредиторов. Тяготы усугублялись еще тем, что летом 1867 г. он снова пережил пароксизм страсти к игре. Только постепенно, посредством тяжкой и торопливой работы над романами и с помощью Анны Григорьевны ему удалось снова встать на ноги и вернуться в Россию в 1871 г. Годы между запрещением *Времени* и возвращением в Россию после четырехлетнего отсутствия были и по количеству, и по значению написанного самыми продуктивными в его жизни. *Записки из подполья*, *Преступление и наказание*, *Игрок*, *Идиот* (1869), *Вечный муж* (1870) и *Бесы* (1871) – все относится к этому периоду, даже план *Жития великого грешника*, в котором содержится зерно *Братьев Карамазовых*.

По возвращении в Петербург не все трудности были преодолены сразу, но постепенно жить Достоевским стало легче. Публикация *Бесов* в форме отдельной книги (изданной за собственный счет, 1873) принесла успех. В том же году Достоевский стал редактором еженедельника *Гражданин*, издаваемого князем В. Мещерским. Это давало ему твердый доход. В 1876 г. он сам стал издавать *Дневник писателя*, который хорошо расходился. Политические идеи Достоевского теперь больше соответствовали духу времени, и его влияние стало расти. Он был окружен атмосферой сочувствия и понимания. Его популярность достиг-

ла апогея за год до смерти, когда появились *Братья Карамазовы*. Кульминацией была его знаменитая речь на открытии памятника Пушкину в Москве 8 июня 1880 года. Речь эта вызвала восторг, подобного которому не было в истории русской литературы. На следующую зиму он серьезно заболел и в январе 1881 года умер.

Достоевский – очень сложная фигура, как с исторической, так и с психологической точки зрения, и необходимо проводить различие не только между разными периодами его жизни и разными линиями его мировоззрения, но и разными *уровнями* его личности. Высочайший, или, вернее, глубочайший уровень присутствует только в художественных произведениях последних 17 лет его жизни, начиная с *Записок из подполья*. Более низкий, или, вернее, более поверхностный уровень встречается во всех его произведениях, но в первую очередь – в журнальных статьях и в художественных произведениях, написанных до 1864 г. Глубокий, главный Достоевский – одна из самых значительных и зловещих фигур во всей истории человеческой мысли, одно из самых дерзких и разрушительных явлений в сфере высших духовных поисков. Поверхностный Достоевский – человек своего времени, которого можно сравнивать, и не всегда в его пользу, со многими другими романистами и публицистами эпохи Александра II, среди которых немало соперников, равных ему по уму; этого Достоевского никак не поставишь выше Герцена, Григорьева или Леонтьева. Другой же, главный Достоевский, по глубине, сложности и значению своего духовного опыта во всей русской литературе имеет только двух соперников – Розанова и, конечно, Толстого, который, кажется, и появился на свет для того, чтобы стать контрастом Достоевскому.

Сравнение Толстого с Достоевским много лет было для русских и иностранных критиков любимой темой обсуждения. Много было сказано об аристократизме одного и плебействе другого; о люциферовой гордыне одного и христианском смирении другого; материальности одного и духовности другого. Нужно ли добавлять, что уже с начала 1900-х годов сравнение всегда кончалось в пользу Достоевского? Ведь все «модернистское» движение в России утверждало дух Достоевского в противовес Толстому. Не говоря уже о разнице социального положения и образования, главная разница между ними в том, что Толстой пуританин, а Достоевский символист. Это означает, что для Достоевского все относительные ценности связаны с абсолютными и приобретают положительное или отрицательное значение в зависимости от того, как они эти абсолютные ценности отражают. Для Толстого абсолютное и относительное – два отдельных мира, и относительное уже есть зло само по себе. Отсюда презрение Толстого к ничего не значащему разнообразию человеческой истории и историческое по сути мышление Достоевского, которое роднит его с высшими представителями русской мысли – Чаадаевым, славянофилами, Герценом, Григорьевым, Леонтьевым и Соловьевым. Достоевский один из них: его мысль всегда исторична. Даже в самых своих спиритуалистических формах проблемы, которые его занимают, обращены не на вечный, недвижный и неизменный закон, а на драму, которую высшие вселенские силы разыгрывают в человеческой истории. Все исторические и культурные факты для Достоевского осмысленны и имеют определенную, положительную или отрицательную ценность. Отсюда – великая сложность, текучесть, многосторонность

его мысли, по сравнению со строго геометрическим, прямолинейным мышлением Толстого. Толстой (несмотря на свою чуткость к мельчайшим мелочам жизни) в своей нравственной философии, как на высоком уровне *Исповеди*, так и на значительно более низком уровне своих антиалкогольных и вегетарианских брошюр – Евклид моральных величин. Достоевский имеет дело с ускользающими дифференциалами текучих ценностей. Отсюда то, что Страхов так удачно назвал «чистотой» Толстого и что можно назвать безусловной «загрязненностью примесями» Достоевского. Он никогда не имел дела со стабильными единицами, он занимался текучими процессами, которые нередко оказывались процессами распада и гниения.

В социально-историческом плане важно отметить, что, в то время как Толстой был аристократом и (единственный из своих литературных современников) был культурно укоренен во французской цивилизации и в XVIII-вековой цивилизации русского дворянства, Достоевский был плебеем и демократом до мозга костей. Он принадлежал к той же исторической и общественной формации, что создала Белинского, Некрасова и Григорьева, и отсюда идет, среди прочего, отсутствие всякой грации, всякого изящества, внешнего и внутреннего, характерное для всего его творчества, вместе с отсутствием сдержанности, дисциплины, достоинства и патологическим избытком застенчивости и неловкости.

Последние, великие романы Достоевского – идеологические романы. Идея романа неотделима от художественной его концепции, и идею так же нельзя абстрагировать от рассказываемой истории, как повествование нельзя оторвать от идеи. Но это неприложимо к его романам сред-

него периода (1857–1869), которые во многом скорее продолжают его раннее творчество (1845–1849), чем предвещают то, что придет вслед за ними. Глубочайшие бездны его сознания в них еще не открываются. Но они отличаются, однако, от произведений сороковых годов тем, например, что в них уже нет влияния Гоголя и той озабоченности стилем, которая есть в *Бедных людях* и *Двойнике*. Главные произведения этого периода – *Село Степанчиково и его обитатели* (1859; в переводе К. Гарнетт – *Друг семьи*), *Униженные и оскорбленные* (1861) и *Записки из Мертвого дома* (1861–1862). *Униженные и оскорбленные* – роман, тесно связанный по стилю и по тону с французским романтическим «сострадательным» социальным романом и с поздними, менее юмористическими произведениями Диккенса. Религия сострадания, часто граничащая с мелодраматической сентиментальностью, нашла здесь свое чистейшее выражение, еще не осложненное более глубокими проблемами последующего периода. Сюжет – сложный и мелодраматический, в котором уже слышны и задыхающаяся напряженность, и нервическая натянутость *Преступления и наказания* и *Идиота*. Но тут еще нет добела раскаленных интеллектуальных страстей последних романов.

В *Степанчикове* тоже нет интеллектуальной страстности и богатства позднего Достоевского, но в других отношениях это одно из характернейших его произведений. Все его великие романы построены более как драма, чем как повествование. Они очень легко и без особых изменений могут быть превращены в пьесы. *Степанчиково* всех драматичнее (оно и задумывалось, как пьеса), но, разумеется, для театра повесть слишком длинна. Интересно, как здесь проявляется, по выражению

Михайловского, «жестокость» Достоевского. Сюжет – нестерпимые психологические издевательства, которым лицемерный паразит Фома Опискин подвергает полковника Ростанева, у которого живет. Идиотская кротость, с которой полковник позволяет Опискину издеваться над собой и над всеми вокруг, в том числе и над своими друзьями и слугами, извращенная изобретательность Опискина, измышляющего все новые и новые способы психологического унижения своих жертв, – все это причиняет читателю невыносимую, почти физическую боль. Фома Опискин – таинственная фигура, воплощение гротескного, беспричинного, безответственного, мелкого и в конце концов безрадостного зла, вместе с салтыковским Порфирием Головлевым и сологубовским Передоновым образующий троицу, с которой, пожалуй, нечего сравнить в европейской литературе. *Степанчиково* задумывалось как смешная, юмористическая история, с оттенком сатиры (направленной, как кажется, против Гоголя, каким он открылся в *Переписке с друзьями*), но надо признаться, что, хотя юмор там бесспорно присутствует, это тот юмор, который только людей особого склада может рассмешить.

Та же «жестокость» в еще более изощренной форме выступает в самом характерном рассказе этого периода – *Скверный анекдот* (1862), где с подробностями, напоминающими *Двойника*, Достоевский описывает страдания униженного самосознания, испытанные важным бюрократом на свадьбе мелкого чиновника, своего подчиненного, куда он приходит неприглашенный, ведет себя глупо и нелепо, напивается и вводит бедного чиновника в большие расходы.

Особняком от этих рассказов стоят *Записки из Мертвого дома* (1861–1862), при жизни До-

стоевского его самая знаменитая книга, получившая всеобщее признание. Это рассказ о сибирской каторге, ведущийся от лица каторжника, принадлежащего к образованному классу, и основанный на автобиографическом материале. Как и другие произведения Достоевского, написанные до 1864 г., *Записки* еще не касаются сложных подспудных переживаний. Конечный вывод книги – оптимистическое сочувствие к человеку. Даже моральная деградация самых закоренелых преступников изображается не так, чтобы читатель потерял веру в человека. Это скорее протест против недейственности наказаний. Несмотря на ужасные, грязные, унизительные подробности преступлений и жестокостей, *Мертвый дом*, в конечном счете, светлая и радостная книга, полная «подъема», вполне соответствующая эпохе оптимистического общественного идеализма. Главным мотивом книги было трагическое отчуждение между образованным каторжанином и народом; даже в конце срока рассказчик чувствует себя отверженным среди отверженных. Лишенный всяких внешних социальных привилегий, помещенный в равные условия с несколькими сотнями простых русских людей, он обнаруживает, что они отвергают его и что он навсегда останется отверженным ими только потому, что принадлежит к образованному классу, оторвавшемуся от народных идеалов. Эта мысль роднит *Мертвый дом* с журнальными статьями Достоевского.

Публицистика Достоевского делится на два периода: статьи 1861–1865 гг., написанные для *Времени* и для *Эпохи*, и *Дневник писателя* 1873–1881 гг. В целом его политическая философия может быть определена как демократическое славянофильство или мистическое народниче-

ство. В ней есть черты, общие с Григорьевым и славянофилами, но также и с Герценом и народниками. Главная его идея в том, что русское образованное общество спасется, если снова сблизится с народом и примет народные религиозные идеалы, т. е. православие. В целом можно сказать, что в публицистике шестидесятых годов преобладают демократические и народнические элементы, в то время как в семидесятых, под влиянием роста революционного социализма, наблюдается тенденция к господству элементов националистических и консервативных. Но в сущности публицистика Достоевского с начала до конца почти не меняется и остается цельной. Религия его – православие, *потому что* это религия русского народа, миссия которого – спасти мир утверждением христианской веры. Христианство для него религия не столько чистоты и спасения, сколько милосердия и сострадания. Все это явно связано с идеями Григорьева и его учением о кротости как главном, что Россия должна явить миру. Врагами Достоевского были радикалы-атеисты и социалисты и все безбожные силы западной атеистической цивилизации. Победа христианской России над безбожным Западом была его политическим и историческим кредо. Взятие Константинополя – необходимый пункт его программы, символ, подтверждающий вселенскую миссию русского народа.

Несколько особо и с сильным креном влево стоит пушкинская речь, самая знаменитая и значительная из его публицистических вещей. В ней он восхваляет Пушкина за его «всечеловечность», которая есть дар понимания всех народов и цивилизаций. Это – главная черта русского народа. Объединение человечества – вот задача и миссия России в мире – странное предсказание Третьего

Интернационала. В той же речи, в отступление от того, что он писал раньше, превозносится «русский скиталец», под которым подразумеваются революционеры и их предшественники. Он различил в них тоску по религиозной истине, которую только на время затмил соблазн атеистического социализма. Комментируя *Цыган* он, к тому же, изложил нечто вроде теории мистического анархизма и провозгласил безнравственность насилия и наказания, таким образом неожиданно предвосхитив толстовское учение о непротивлении злу. Пушкинская речь во многом примирила с Достоевским радикалов.

В ней проявилась также и одна из самых привлекательных черт Достоевского-публициста – его способность к безграничному восторгу и восхищению. Большая часть этих чувств пошла на Пушкина. Но с таким же энтузиазмом он говорит о Расине, и мало есть на свете примеров более благородно возданной дани ушедшему литературному и политическому противнику, чем некролог Достоевского Некрасову.

Стиль публицистики Достоевского, разумеется, очень личный, и его ни с кем не спутаешь. Но, как и вся журналистика того времени, он расплывчатый и бесформенный. Недостатки собственно Достоевского-прозаика – нервная пронзительность голоса и неловкость тона, которые проявляются в его романах всякий раз, когда ему приходится говорить от себя.

Диалог в его романах, и монолог в тех произведениях, которые написаны от лица какого-нибудь персонажа, тоже отличаются нервным напряжением и исступленной (и иногда доводящей до исступления) «последне-вопросностью», свойственной их создателю. Все они взволнованы каким-то ветром отчаянной духовной страсти и тревоги, поднимаю-

щейся из глубин его подсознания. И несмотря на *air de famille* (фамильное сходство) всех своих персонажей, диалоги и монологи Достоевского ни с чем не сравнимы по чудесному искусству индивидуализации. В сравнительно небольшом и узком мире героев Достоевского поражает огромное разнообразие индивидуальностей.

Во всех последних романах Достоевского (от *Записок из подполья* до *Братьев Карамазовых*) отделить идеологию от художественной концепции невозможно. Они нерасторжимо переплетены. Как я уже говорил, это романы идей, где персонажи, при всей их огромной жизненности и индивидуальности, в конце концов не что иное как атомы, заряженные электричеством идей. О Достоевском кто-то сказал, что он «чувствует идеи», как другие чувствуют холод, жар или боль. Это отличает его от всех других художников – умение «чувствовать идеи» можно найти только у некоторых великих религиозных мыслителей, как Св. Павел, Бл. Августин, Паскаль и Ницше.

Достоевский – психологический романист, и главное его средство выражения – анализ. В этом он близнец и зеркальное отражение Толстого. Но и предмет, и метод его анализа совершенно иные, чем у Толстого. Толстой разбирает душу в ее жизненных аспектах; он изучает физиологическую основу мышления, подсознательную работу человеческой воли, анатомию индивидуального действия. Когда он подходит к высшим духовным переживаниям, они оказываются *за пределами*, не в той плоскости, где жизнь. У них нет измерений; они полностью противоречат обычному человеческому опыту. Напротив, Достоевский действует именно в тех психических областях, где мысль и воля находятся в постоянном контакте с

высшими духовными сущностями, где поток обычного опыта постоянно разбивается о последние и абсолютные ценности и где никогда не стихает ветер духа. Интересно сравнить, как Толстой и Достоевский разбирают одно и то же чувство – чувство мучительной неловкости. Оба от него страдали. Но у Толстого это чисто социальное ощущение, сознание невыгодного впечатления, которое производит внешний вид человека и его поведение на тех, кому он хотел бы понравиться. Поэтому, когда он стал социально независим и стихли его социальные амбиции, тема эта перестала Толстого занимать. У Достоевского же муки неловкости – это муки конечной и абсолютной ценности человеческой личности, раненной, непризнанной и униженной другими человеческими личностями. Поэтому *жестокость* Достоевского находит в анализе раненого и страждущего человеческого достоинства особенно широкое поле деятельности. У Толстого муки самосознания или имеют социальный характер, или перестают действовать; у Достоевского самосознание метафизично и религиозно и исчезнуть не может никогда. И тут снова возникает суждение о «чистоте» Толстого и «нечистоте» Достоевского: Толстой мог победить все свои человеческие недостатки и предстать перед вечностью как «голый человек». У Достоевского самый дух его неразрывно опутан символической сетью «относительной реальности». Отсюда позднейшее осуждение Толстым излишних подробностей реализма, поскольку они не несут главного, и неспособность Достоевского когда-либо переступить границы временного.

Аналитический метод Достоевского тоже отличен от толстовского. Он не рассекает, а воссоздает. Вопрос Толстого всегда – *почему?* Вопрос

Достоевского – *что?* Благодаря этому он может во многих романах обходиться без прямого анализа чувств и выявлять внутреннюю жизнь своих персонажей через их действия и речи. Ибо то, что они есть, неизбежно выявляется в том, что они делают и что говорят. Это символистская позиция, отражающая веру в непременную реальную связь между относительным (поведением) и абсолютным (личностью), в то время как для «пуританского» мышления Толстого поведение – это только покрывало, наброшенное на не имеющую измерений душевную суть.

Записки из подполья – произведение, которое хронологически впервые являет нам зрелого Достоевского, содержит уже всю квинтэссенцию его «я». Оно не может рассматриваться просто как художественная литература. Литературы в нем не больше, чем философии. Его нужно было бы связать с его публицистикой, не будь оно выражением более глубокого и значительного духовного уровня его личности. В творчестве его это произведение занимает центральное место. Здесь его базово трагическое восприятие жизни ничем не смягчено и безжалостно. Оно выходит за пределы искусства и литературы, и место его среди великих мистических откровений человечества. Вера в высшую ценность человеческой личности и ее свободы, в иррациональную, религиозную и трагическую основу духовного мира, которая выше разума, выше различия между добром и злом (сущность всех мистических религий), выражена тут в парадоксальной, неожиданной и совершенно спонтанной форме. Первыми указали на то, что *Записки из подполья* занимают центральное место в творчестве Достоевского, Ницше (о чем недавно стало известно) и Розанов. Они занимают центральное место и в работах Шестова – ве-

личайшего из комментаторов Достоевского. С литературной точки зрения это еще и самое оригинальное произведение Достоевского, хотя и самое неприятное и самое «жестокое». Именно на примере *Записок из подполья* Михайловский проиллюстрировал тезис о жестокости как основной черте Достоевского. Людям, недостаточно сильным, чтобы с ними справиться, или недостаточно невинным, чтобы не отравиться, вообще не следует их брать в руки. Ибо это сильный яд, а лучше держаться от него подальше.

С *Записками из подполья* тесно связан *Сон смешного человека*, тоже написанный в форме монолога и тоже относящийся к философии, во всяком случае не меньше, чем к литературе; он был включен в *Дневник писателя* за 1876 г. Среди прочих художественных вещей, включенных в этот журналистский *Дневник*, – *Кроткая*, драматический диалог чисто психологического толка, и *Бобок*, разговор мертвых, гниющих в своих могилах на кладбище – страшное, мрачно-ироническое видение второй и окончательной смерти.

Другие романы – *Игрок*, *Вечный муж*, *Подросток* – не философские в том смысле, в каком философскими являются четыре великих романа; *Игрок* интересен как саморазоблачение в описании игорной лихорадки и как изображение в образе Полины любимого Достоевским типа гордой и демонической женщины, видимо, похожей на реальную Аполлинарию Суслову. *Вечный муж* принадлежит к самым «жестоким» произведениям Достоевского. Все разворачивается вокруг неизлечимой душевной раны, нанесенной униженному человеческому достоинству мужа любовником его жены, и его тонкого и медленного отмщения своему обидчику (мучительного для обоих). *Подросток* (1875) из всех романов Достоевского сто-

ит ближе всего к *Дневнику писателя*, и его идеология – низшего порядка по сравнению с великими романами.

Преступление и наказание (1866), *Идиот* (1869), *Бесы* (1871) и *Братья Карамазовы* (1880), четыре великих романа, образуют как бы связный цикл. Они все драматичны по конструкции, трагичны по замыслу и философичны по значимости. Каждый из них представляет очень сложное целое: дело не только в том, что сюжет воткан в философию, а в том, что в самой философии главный Достоевский, известный нам в чистом виде по *Запискам из подполья*, неразделимо перемешан с журналистом-Достоевским *Дневника писателя*. Отсюда возможность читать эти романы по крайней мере тремя способами. Первый, тот, каким их читали современники, связывает их с вопросами, которые решало русское общество и читатели 1865–1880 гг. Второй способ – видеть в них постепенное раскрытие «нового христианства», нашедшего свое окончательное выражение в образах Зосимы и Алеши Карамазова из последнего романа. Третий связывает их с *Записками из подполья* и с трагической сердцевиной авторского духовного опыта. И, наконец, наши современники открыли четвертый способ их прочтения: не обращать никакого внимания на их философское содержание и читать их просто как романы о мелодраматических происшествиях.

Современники, придерживавшиеся первого способа прочтения Достоевского, считали его писателем богато одаренным от природы, но с сомнительным вкусом и недостаточным чувством художественной меры; с оригинальными взглядами на общеинтересные вопросы и с большим умением делать своих персонажей живыми людьми.

Их огорчал недостаток у него вкуса, гротескно искаженное изображение реальной жизни, слабость к сенсационным эффектам, но они восхищались его пониманием патологических типов и силой психопатологического анализа. Если они были консерваторами, то признавали правдивыми его описания нигилистов; если были радикалами, то сокрушались, что человек, облагороженный политическим мученичеством, может унизиться до союза с грязными реакционерами.

Следующее поколение читателей Достоевского приняло его романы как откровение нового христианства, где последние вопросы добра и зла обсуждаются и разыгрываются с предельной решительностью и где в целом создается новая, самая полная доктрина духовного христианства. Трагическая неудача попытки Раскольникова утвердить свою индивидуальность «без Бога», святой идиотизм князя Мышкина, отвратительная картина безбожного социализма в *Бесах*, а превыше всего образ «чистого» Алеши Карамазова и проповеди святого Зосимы, были приняты как догматические откровения новой и окончательной формы религии. Это отношение к Достоевскому, господствовавшее в первые годы нашего века, все еще сохраняет немало сторонников среди людей старшего поколения. Для них Достоевский – пророк новой, высшей «всемирной гармонии», которая, поднявшись над всеми раздорами и трагедиями человечества, примирит и успокоит их.

Но истина заключается в том (и в этом из ряда вон выходящее значение Достоевского как духовного явления), что трагедии Достоевского – непреодолимые трагедии, которые не могут быть ни разрешены, ни примирены. Его гармонии и разрешения все происходят на нижнем, или на более плоском уровне, чем тот, где разворачи-

ваются его трагедии. Понять Достоевского – значит принять его трагедии как непреодолимые и не стараться увильнуть от них с помощью ухищрений его меньшего «я». Его христианство, в частности, весьма сомнительного свойства. Нельзя забывать о том, что для него оно не было последним решением, что оно не проникало в самые глубины его души, что оно было более или менее поверхностным духовным наслоением, которое опасно отождествлять с истинным христианством. Но все вопросы эти слишком сложные, слишком важные и слишком спорные, чтобы останавливаться на них в такой книге, как наша; довольно будет на них указать.

Идеологический характер романов Достоевского сам по себе достаточен, чтобы выделить его из русской реалистической школы. Совершенно очевидно, что он по самой сути не то, что социальные идеи Тургенева или Гончарова. Направленность тут совершенно разная. У Достоевского происходит полное слияние философского и художественного материала; разговоры не могут «не иметь отношения к делу», ибо они и есть роман (так же как не может «не иметь отношения к делу» анализ у Толстого, или атмосфера у Тургенева). Романы подобного типа стали писаться под прямым влиянием Достоевского романистами символистской школы, но из них один Андрей Белый был творчески оригинален.

Другая черта, отличающая Достоевского от прочих реалистов, – его приверженность к сенсационности и сложной интриге. В этом он настоящий ученик Бальзака, французской неистовой школы и Диккенса. Романы его, как бы они ни были нагружены идеями и философией, являются, в сущности, захватывающими романами тайн. Он полностью владел техникой такого рода ро-

мана. У него много способов продлить нарастающее напряжение в романе. Все помнят так и не разрешенную тайну убийства старого Карамазова и игру в кошки-мышки, которую ведет с Раскольниковым следователь Порфирий. Характерный прием еще и умолчание в *Идиоте* обо всем, что произошло в жизни князя Мышкина, Рогожина и Настасьи Филипповны между первой и второй частями романа, когда они все были в Москве, хотя на это часто делаются таинственные намеки в небрежной манере, как бы с тем, чтобы объяснить их последующие отношения. Атмосфера напряжения, которое вот-вот закончится взрывом, достигается всякими мелкими приемами, знакомыми каждому читателю каждого романа Достоевского, которые легко могут быть сведены к единому принципу. С литературной точки зрения, комбинация идеологического и сенсационного элемента является самой поразительной чертой «зрелой манеры» Достоевского.

По своей заинтересованности актуальными социальными вопросами, по «человеколюбивому» сочувствию страдающему маленькому человеку, а главное, по выбору среды и конкретных реалистических деталей Достоевский принадлежит к реалистической школе. Однако было бы ошибкой рассматривать его романы как *изображение* русской жизни при Александре II – не только потому, что вообще опасно считать изображением жизни даже реалистические художественные произведения, но потому, что Достоевский, по сути своей, наименее реалистический писатель из всех. Аксаков, Тургенев, Гончаров, Толстой по крайней мере честно старались изобразить Россию такой, какой они ее видели. Достоевский этого не делал. Он занимался духовными сущностями, эманациями своего собственного, бесконечно плодовитого

духовного опыта. Он только накидывал на них современное реалистическое одеяние и привязывал их к тогдашним фактам русской действительности. Но *Бесы* не более правдивое изображение террористов шестидесятых годов, чем гоголевский Плюшкин – правдивое изображение типичного скупца. Это – овеществление авторского «я». Отсюда их латентное «пророческое» и вселенское значение. Они явно находятся в другой плоскости, чем тогдашняя российская действительность. *Бесы*, хоть это и роман о террористическом заговоре, написаны вовсе не о том, чем жило тогдашнее террористическое движение. Россия Достоевского не более Россия Александра II, чем персонажи романа *Грозовой перевал* – реальный Вест Райдинг начала девятнадцатого века. Они связаны с ней и символизируют ее, но принадлежат к иному порядку вещей. Главное в романах Достоевского – характеры, и в этом отношении он верен традиции русского романописания, рассматривающей романиста в первую очередь как создателя характеров. Его характеры исполнены метафизического значения, пропитаны символизмом и одновременно невероятно индивидуальны. В умении наделять индивидуальностью свои создания Достоевский не меньший мастер, чем Толстой. Но природа этой индивидуальности различна: персонажи Толстого – лица, плоть и кровь, наши знакомые мужчины и женщины, обыкновенные и неповторимые, как в жизни. У Достоевского это души, духи. Даже у его похотливых, чувственных грешников плотское «я» не столько их тело и нервы, сколько духовная эссенция их тела, их плотскости. Плоть – реальная, материальная плоть – отсутствует в мире Достоевского, но зато очень сильно присутствует идея, дух плоти, и вот почему в его мире

дух может подвергаться нападкам плоти на своей собственной духовной территории. Эти духовные экстракты плоти принадлежат к самым ужасным, самым поразительным созданиям Достоевского – и никто не создавал ничего, что по своему нечистому величию приблизилось бы к старому Карамазову.

Портретная галерея Достоевского огромна и разнообразна. Невозможно перечислить эти портреты или дать каждому краткую характеристику: слишком они живые, реальные, сложные, да и слишком их много. Они живут в каждом из великих романов (да и в других тоже) странной, нездоровой, дематериализованной жизнью грозных демонов в человеческом облике или пугающе живых призраков, со своими *надрывами* (это слово – родня фрейдовскому «комплексу») и ранами, со своей духовной насыщенностью и напряженной индивидуальностью, со своей неловкостью, гордостью (особенно «гордые женщины») и знанием о добре и зле – страдающая, мучающаяся порода, которой никогда не суждено успокоиться. Из всех романов, пожалуй, самый населенный – *Бесы*, в котором три создания возглавляют список – страшная и таинственно пустая фигура Ставрогина; «чистый» атеист Кириллов, после *Записок из подполья*, вероятно, самое глубинное создание Достоевского, и, наконец, не менее ужасный «мелкий бес» – подлый и умелый заговорщик, льстец, идолопоклонник и убийца – Петр Верховенский. Достаточно этих трех фигур, чтобы стало ясно, что создавший их обладает творческим могуществом, которому среди людей нет соперников.

Несмотря на то что он был влиятельным публицистом и всегда считался выдающимся писателем (в основном, однако, за *Бедных людей* и *Мертвый дом*), Достоевский при жизни не нашел настоящего

признания. Это вполне естественно: его мышление было «профетическим» и исторически соответствовало не своему времени, а эпохе, предшествовавшей Революции. Он был первым и величайшим симптомом духовного разложения русской души на высочайших ее уровнях, которое предшествовало окончательному распаду царской России.

Литературное его влияние при жизни и в восьмидесятые годы было незначительным и ограничивалось некоторым оживлением темы жалости и сострадания, а также модой на болезненную психологию у второстепенных романистов. В чисто литературном смысле его влияние не было особенно велико и впоследствии. В узком смысле очень немногих писателей можно назвать его литературными наследниками. Но влияние Достоевского в целом, как феномен, невозможно переоценить. Предреволюционное поколение, особенно те, кто родился между 1865 и 1880 гг. (это значит – странное совпадение! – между датами появления его первого и последнего великих романов), были буквально пропитаны его идеями и его мышлением. С тех пор более молодое поколение к нему несколько охладело. Величие его не подвергается сомнению, да и читают его не меньше: вероятно, за последние пять лет появилось больше книг и статей о Достоевском, чем в любое предыдущее пятилетие. Но наш организм выработал иммунитет к его ядам – мы их усвоили и исторгли. Самое типическое отношение к Достоевскому наших современников – его принимают как захватывающе-интересного автора приключенческих романов. Современные молодые люди недалеки от того, чтобы поставить его рядом с Дюма, – что свидетельствует, конечно, об очень ограниченном ощущении его индивидуальности, но печалиться об этом не сто-

ит, потому что реальный Достоевский – пища, которую легко усваивает только глубоко больной духовный организм.

3. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН

Элементы гражданственности и социальности, очень заметные уже в произведениях Тургенева и других романистов сороковых годов, у писателей, работавших в царствование Александра II, еще усилились. С одной стороны, антиэстетическое движение, с другой стороны, возросшая возможность разоблачать и высмеивать существующие социальные и административные условия – привели к созданию нового литературного жанра, находящегося между художественной литературой и публицистикой. Первым и самым замечательным из этих полуроманистов-полужурналистов, единственным, завоевавшим более или менее общее признание и причисленным к классикам, был Михаил Евграфович Салтыков, более известный в свое время под псевдонимом Н. Щедрин.

Салтыков родился в 1826 г. в Новгородской губернии в помещичьей семье. Он учился в том же лицее, где когда-то учился Пушкин. Закончив в 1844 г. лицей, он поступил на государственную службу. В это же время он сошелся с прогрессивными кругами молодежи и начал писать для западнических изданий. Два его рассказа в стиле «натуральной школы» появились в 1847–1848 гг. под псевдонимами. Их появление совпало с ужесточением реакции, и в результате Салтыков внезапно был выслан в Вятку – (город на северо-востоке, куда за четырнадцать лет до него был выслан Герцен). В Вятке Салтыков продолжал оставаться на службе и, несмотря на свою опалу,

довольно скоро стал старшим чиновником особых поручений при губернаторе. После того, как на престол вступил Александр II, Салтыков был возвращен в Петербург, а в 1858 г. назначен вице-губернатором (в Рязань). В 1856 г. он вернулся к литературной работе. *Губернские очерки* – сатирические очерки о провинциальной бюрократии – стали появляться в *Русском Вестнике* под псевдонимом Н. Щедрин. В предреформенной атмосфере 1856–1861 гг. они были встречены всеобщим одобрением, и вскоре он стал одним из самых общепризнанных авторов. В 1868 г. он ушел в отставку, полностью посвятил себя литературе и вместе с Некрасовым стал издавать *Отечественные Записки*, которые призваны были заменить запрещенный в 1866 году *Современник*. С этих пор Салтыков становится лидером радикальной интеллигенции и остается им до самой своей смерти. Его журнал был самым передовым из всех левых органов русской прессы. Но реакция после убийства Александра II стала для него роковой; в 1884 г. журнал был запрещен. В восьмидесятые годы Салтыков оставался последним могиканином героической эпохи реформ и прогресса и был окружен глубоким уважением передовой интеллигенции. Умер он в 1889 году.

Большая часть произведений Салтыкова представляет собой некую неопределенную сатирическую журналистику, по большей части бессюжетную, по форме нечто среднее между классическими «характерами» и современным «фельетоном». Она чрезвычайно злободневна. В свое время Салтыков был невероятно, повсеместно популярен, однако с тех пор потерял значительную часть своей привлекательности по той простой причине, что его сатира направлена на давно исчезнувшие жизненные условия и большая часть ее без коммента-

риев непонятна. Такая сатира может жить, только если в ней содержатся мотивы, имеющие вечное и всечеловеческое значение, чего в большинстве произведений Салтыкова не было.

Его ранние произведения (*Губернские очерки*, 1856–1857; *Помпадуры и помпадурши*, 1863–1873 и т. д.) – это «улыбчивая» сатира, более юмористическая нежели злая, на пороки дореформенной провинциальной бюрократии. В этих ранних сатирах не слишком много серьезности и отсутствует какая-либо положительная программа, и крайний нигилист Писарев был не совсем неправ, когда осудил их как безответственное и неостроумное зубоскальство в знаменитой статье *Цветы невинного юмора*, возмутившей других радикалов.

В 1869–1870 гг. появилась *История одного города*, в которой суммируются все достижения первого периода салтыковского творчества. Это нечто вроде пародии на русскую историю, сконцентрированную в микрокосме провинциального города, где градоначальники – прозрачные карикатуры на русских монархов и министров, и самое название города дает его характеристику – город Глупов.

В дальнейшем творчество Салтыкова одушевлялось чувством острого негодования и высоким понятием о нравственных ценностях. Сатира его обратилась на новых, пореформенных людей: просвещенного, но в сущности не изменившегося бюрократа; вырванного из привычной почвы, но не переродившегося помещика; жадного и бессовестного капиталиста, поднявшегося из народа. Ценность этих книг (*Господа ташкентцы*, 1869–1872; *В царстве умеренности и аккуратности*, 1874–1877; *Убежище Монрепо*, 1879–1880; *Письма к тетеньке*, 1881–1882 и т.д.) больше, чем предыдущих, но крайняя злободневность сатиры делает ее

явно устаревшей. Кроме того, они написаны на языке, который сам Салтыков называл эзоповым. Это постоянные околичности из-за цензуры, которые все время требуют комментария. К тому же стиль глубоко укоренен в дурной журналистике эпохи, порожденной Сенковским, и неизменно производит на сегодняшнего читателя впечатление тщательно, с муками разработанной вульгарности.

На более высоком литературном уровне стоят *Сказки*, написанные в 1880–1885 гг., в которых Салтыков достигает большей художественной крепости, а иногда (как в замечательной *Коняге*, где судьбы русского крестьянства символизирует старая заезженная кляча) концентрации, почти достигающей поэтического уровня.

И все-таки Салтыков занимал бы в русской литературе место только как выдающийся публицист, если бы не шедевр – единственный его настоящий роман *Господа Головлевы* (1872–1876). Эта книга выдвигает его в первый ряд русских романистов-реалистов и в число национальных классиков. Это социальный роман – история провинциальной помещичьей семьи, изображающая скудость и скотство быта класса крепостников. Никогда еще с большей силой не изображалась власть животного начала над человеческой жизнью. Злобные, жадные, эгоистичные, лишенные даже родственных чувств, лишенные способности ощущать удовольствие или испытывать счастье из-за своей тупой и темной души, Головлевы – это безнадежно запущенное полуживотное человечество. Книга эта, конечно, самая мрачная в русской литературе, еще мрачнее оттого, что впечатление достигается простейшими средствами, без всяких театральных, мелодраматических или атмосферных эффектов. Вместе с гончаровским *Обломовым*, написанным раньше, и бунинским

Суходолом, написанным позже, это величайший *monumentum odiosum* (памятник ненавистному), воздвигнутый русскому провинциальному дворянству. Самая замечательная фигура в этом романе – Порфирий Головлев (прозванный Иудушкой), пустой механический лицемер, растекающийся в медоточивом и бессмысленном вранье не по внутренней необходимости, не ради выгоды, а потому, что его язык нуждается в постоянном упражнении. Это одно из самых страшных видений вконец дегуманизированного человечества, когда-либо созданное писателем.

В последние годы жизни Салтыков написал большую ретроспективную вещь под названием *Пошехонская старина* (1887–1889); это хроника жизни средней провинциальной дворянской семьи и ее окружения незадолго до отмены крепостного права. В ней много детских воспоминаний. Книга эта «тенденциозная» и невыносимо мрачная; в ней много великолепно написанных картин, но не хватает той концентрации и непреложности, которая есть в *Господах Головлевых* и которая одна только и могла бы поднять ее над уровнем обычной «литературы с направлением».

4. УПАДОК РОМАНА В 60-Е И 70-Е ГОДЫ

К началу 60-х годов круг общепризнанных авторов определился, и никто из романистов, появившихся позже, не сумел завоевать всеобщего одобрения. Это вызвано двумя взаимосвязанными причинами: усилившимся чувством партийной принадлежности, раскалывавшим русское общественное мнение на множество взаимоисключающих отделений и категорий, и очевидным и всем заметным недостатком творческих сил у писателей младшего поколения. Единственным романи-

стом 60-х гг., кому нечего было бояться сравнения с людьми сороковых, был Николай Лесков (1831–1895). Но отчаянная партийность общественного мнения и неумение Лескова подделаться к какой бы то ни было партии помешали его признанию: радикальная пресса его освистала и даже подвергла бойкоту. То, что Лесков был признан поздно, и то, что в его творчестве есть черты, резко отличающие его от всех его современников, побудило меня исключить его из этого тома. О нем говорится в *Современной русской литературе*.

Однако в ранних своих произведениях – реакционных романах *Некуда* (1864) и *На ножах* (1870), Лесков не более, чем типичный «тенденциозный» антирадикал, эти романы не выделяются из общего потока реакционных романов, где сатирически изображалось новое движение и молодое поколение шестидесятых и семидесятых годов – их тогда писалось великое множество. Правда, сюда входят такие замечательные, совершенно иные вещи, как *Взбаламученное море* Писемского (1863, первая из всех), тургеневский *Дым*, гончаровский *Обрыв* и даже *Бесы* Достоевского. Но типичный реакционный роман находится на гораздо более низком литературном уровне. Обычно это история аристократического и патриотического героя, который в одиночку, несмотря на недостаточную поддержку властей, борется против польской интриги и нигилизма. Типичнейший и популярнейший поставщик таких романов – Болеслав Маркевич (1822–1884). Другие, упражнявшиеся в том же роде, – Виктор Клюшников (1841–1892); В. Г. Авсеенко (1842–1913) и Всеволод Крестовский (1840–1895). Последний написал также широко задуманный и весьма популярный русский вариант французско-

го мелодраматического боевика – *Петербургские трущобы* (1864–1867).

У реакционного романа был свой противовес – «тенденциозный» радикальный роман, который очень скоро стал такой же условностью. Самый первый из таких романов и, без сомнения, самый примечательный – *Что делать?* Чернышевского (1864), который имел немалое влияние на формирование радикальной молодежи. Другие знаменитые и влиятельные романы – *Знамения времени* Даниила Мордовцева (1830–1905) и *Шаг за шагом* (1865) Иннокентия Омулевского (1836–1883). Самым плодовитым из радикальных романистов был А. К. Шеллер-Михайлов (1838–1900). Все эти романы повествуют об идеальных молодых радикалах, юношах и девушках, борющихся и побеждающих в борьбе с враждебным социальным окружением. С литературной точки зрения все они ничего не стоят. Но они способствовали формированию идеалистической интеллигенции семидесятых годов.

В семидесятых годах к уже существовавшим двум родам «тенденциозного» романа присоединился третий: народнический роман. Он рассказывал не об индивидуальных добродетелях героев из образованных классов, а о коллективных добродетелях крестьянских общин в их борьбе с темными силами крупного и мелкого капитализма. Наиболее известными из романистов-народников были Н. Н. Златовратский (1845–1911) и П. В. Засодимский (1843–1912).

Другие романисты продолжали традицию Тургенева и людей сороковых годов, нажимая не на «тенденцию», а на социальный, в ущерб художественному, аспект своего реализма. Петр Дмитриевич Боборыкин (1836–1921) пытался соперничать с Тургеневым в своей чуткости к настроени-

ям русской интеллигенции, и его многочисленные романы образуют нечто вроде хроники русского общества от шестидесятых годов до двадцатого века. Более ощущается дух Тургенева в сельских романах Евгения Маркова (1835–1903). Другой автор сельских романов, что-то собой представлявших, – Сергей Терпигорев (1841–1895), чье *Оскудение* (1880) было задумано как широкая картина социального упадка среднего дворянства Центральной России после отмены крепостного права.

Особняком в тогдашней литературе стоят непритязательные и очень приятные рассказы о жизни моряков (1873 и последующие годы) Константина Станюковича (1843–1903), единственного русского романиста, писавшего о море в девятнадцатом веке.

Еще более особняком стоят сказки, опубликованные под именем *Кота-Мурлыки* Н. П. Вагнером (1829–1907), профессором зоологии Петербургского университета, единственным писателем того времени, кто попробовал писать стилем, не подчинявшимся канонам натуральной школы.

Каноны натуральной школы захватили и исторический роман, и роман о современной жизни. Романтический и умеренно-реалистический роман в манере Вальтера Скотта испустил дух в оперном романе *Князь Серебряный* (1863) Алексея Толстого, который по уровню гораздо ниже его поэтических и даже драматических сочинений. Новый исторический роман стал чем-то вроде вульгаризации метода, использованного другим Толстым в *Войне и мире*. Ничего выдающегося он на свет не произвел, хотя имел немалый успех. Главный автор таких романов – граф Евгений Салиас де Турнемир (1840–1908). Другие

исторические романисты, чрезвычайно модные в последней четверти девятнадцатого века среди не слишком изысканной публики, но, как правило, презираемые более передовыми начитанными людьми, были Григорий Петрович Данилевский (1829–1890), который начинал в шестидесятые годы более честолюбиво – с социальных романов из крестьянской жизни, и чей самый популярный роман, сенсационный *Мирович*, появился в 1879 г.; и Всеволод Соловьев (1849–1903), сын историка и брат знаменитого философа.

Все это романописание было явно несамостоятельным и второстепенным. Если кто из младшего поколения (не считая Лескова) и выпускал в свет что-нибудь, пусть не первоклассное, но по крайней мере не заемное, то это был кто-нибудь из группы молодых людей плебейского происхождения и радикальных убеждений, которых историки литературы группируют под названием «плебейских романистов шестидесятых годов»: по-русски это звучит «беллетристы-разночинцы».

5. БЕЛЛЕТРИСТЫ-РАЗНОЧИНЦЫ

Самым выдающимся из беллетристов-разночинцев был Николай Герасимович Помяловский (1835–1863). Он был сыном дьячка из петербургского предместья и воспитывался в духовной семинарии, которая, как обычно бывало, оставила у него самые мрачные воспоминания. Дальнейшая его жизнь – постоянная борьба за существование, которая привела его, как столь многих людей его эпохи и его класса, к тому, что он рано предался пьянству. Он умер в двадцать восемь лет, после страшного приступа белой горячки. Все, что он написал, было написано в после-

дние три года его жизни. Самая знаменитая его книга, принесшая ему известность, называлась *Очерки бурсы* (1862–1863); здесь он, с помощью простого и эффективного подбора реалистических деталей, сумел воссоздать почти инфернальную картину жизни бурсаков. В романе *Мещанское счастье* и его продолжении – *Молотове* (1861) – Помяловский написал портрет представителя молодого поколения. Он не идеализирует своего героя и даже не представляет его идеалистом; это сильный человек, твердо решивший найти свое место в жизни. Перед смертью Помяловский работал над большим социальным романом *Брат и сестра*, рисующим жизнь простых горожан в Петербурге. Оставшиеся фрагменты заставляют горько пожалеть о романисте с широким кругозором, оригинальным воображением и мощным охватом действительности. Его неподслащенный и не идеализирующий, но никак уж не плоский реализм, его стремление избегать всякой поэтичности и риторики и сильнейшее чувство мрачной поэзии безобразия были новой, индивидуальной нотой в оркестре русского реализма. К тому же Помяловский обладал еще и крепким практическим смыслом, что нечасто встретишь у русского интеллигента; да и у того первого поколения разночинных интеллигентов, которое сменило поколение сороковых годов, эта черта оказалась преходящей.

Тот самый антиромантизм и антиэстетизм, которые были естественной реакцией на идеализм сороковых годов, создали в шестидесятых годах новое отношение к русскому крестьянину, противоположное сентиментальному человеколюбию предыдущей эпохи. Оно делало упор не на человеческие достоинства, которые в крестьянине можно открыть, а на животное состояние,

в которое он впал в результате столетий угнетения и невежества. Это отношение, с примесью дерзкого цинизма, проявилось в остроумных очерках и диалогах Николая Успенского (1837–1889; двоюродного брата более значительного Глеба Успенского, о котором дальше), которые появились в 1861г. и были приветственно встречены Чернышевским как поворот к новому и более здравому отношению к народу, чем отношение сентиментальных «человеколюбцев». То же отношение, но в менее тривиальной форме, встречаем у Василия Алексеевича Слепцова (1836–1878), который был характернейшей фигурой шестидесятых годов. Дворянин и красавец, Слепцов обладал необыкновенной привлекательностью для противоположного пола. Он осуществлял на практике идеалы свободной любви, которые пропагандировало его поколение. К негодованию радикалов, Лесков сатирически, но узнаваемо вывел его в своем реакционном романе *Некуда*. Как писатель Слепцов особенно замечателен тем, что блистательно владеет реалистическим диалогом. Разговоры его крестьян, часто невероятно комические, сохраняют все разговорные интонации, все диалектные особенности и имеют все преимущества фонографической записи, не нарушая мастерски создаваемого настоящим искусством напряжения. Главное произведение Слепцова *Трудное время* (1865) – сатирическая картина либерального общества шестидесятых годов.

То же несентиментальное отношение к крестьянам, но доведенное до серьезного, трагического звучания, одушевляет творчество Федора Михайловича Решетникова (1841–1871), судьба которого почти полностью повторяет судьбу Помяловского, с той разницей, что он родился в да-

лекой Пермской губернии и в своей борьбе за место в жизни ему пришлось преодолеть еще большие трудности. Его повесть, изображающая жизнь пермяков-финнов в его родимой Пермской губернии, *Подлиповцы* (1864), произвела огромное впечатление своим беспощадным изображением крестьян (критики не обратили внимания на то, что они не русские) как безнадежных, приниженных, затоптанных и жалких животных. Написанная без литературных претензий, в подробной и спокойной реалистической манере, повесть действовала простым отбором и обилием подробностей, создавших атмосферу непроницаемого ужаса. Это была одна из тех повестей, которые создали движение «кающихся дворян», вызвав у них чувство социальной вины за положение, до которого доведен народ.

Биография Александра Ивановича Левитова (1835–1877) опять-таки почти полностью повторяет историю Помяловского и Решетникова. Родом он с юга России (Тамбов) и большую часть жизни провел в скитаниях по огромным российским просторам. Его творчество лиричнее и субъективнее, чем творчество тех, о ком мы только что говорили. Оно почти полностью свободно от сюжета. Бесформенное и расплывчатое, оно проникнуто пронзительной поэтической грустью, родственной печали русских народных песен. Речь в нем идет о бездомной жизни странников и бродяг. Из среды своих современников Левитов выделяется романтическим характером творчества, соединяющим щемяще лирическую ноту с горькой иронией и тем напоминающим Гейне.

Очень видная фигура в истории русской интеллигенции – Глеб Иванович Успенский. Родился он в 1843 г. в Туле в семье мелкого провинци-

ального чиновника. Литературную деятельность он начал в 1866 г. серией очерков из жизни тульских предместий – *Нравы Растеряевой улицы*, – где проявил несомненный юмор, доброе отношение к людям, но и трезвое, нелицеприятное видение жизни. Однако его самые характерные, имевшие наибольшее влияние вещи относятся к концу семидесятых – началу восьмидесятых годов, когда, прожив несколько лет в деревне, он создал серию полужурналистских, полухудожественных очерков о крестьянской жизни, главный из которых – *Власть земли* (1882). Они также отмечены даром юмора, человечности и трезвого, незамутненного видения. В них отразилось его разочарование в народническом представлении о русском крестьянине как об идеальном коммунисте. Появляясь в радикальном журнале Салтыкова, бок о бок с выходящими из-под пера Златовратского прославлениями крестьянской общины, они сыграли немалую роль в разрушении догматического народничества. Но Глеб Успенский интересен не только как человек, изучавший крестьянскую жизнь. Он вообще является одним из самых характерных представителей лучшего типа русского интеллигента. Одержимый невероятно развившейся болезненной моральной чувствительностью, он мучительно переживал все конфликты и трагедии русской радикальной мысли. Трагический роман русского интеллигента с русским народом разворачивался в его душе, как в микрокосме. К сожалению, его произведения, расплывчатые и крайне злободневные, устарели еще больше, чем сочинения Салтыкова, и сегодня их мало кто читает, кроме тех, кто изучает историю русской интеллигенции. В начале девяностых годов Глеб Успенский заболел психически и так и не выздоровел до са-

мой своей смерти в 1902 г. Болезнь его приняла форму распада личности. Он чувствовал, что разделился на двух людей, из которых один носит его имя Глеб, а другой отчество – Иванович. Глеб был воплощением всего доброго, Иванович – всего, что было в Успенском плохого. Такое отождествление характерно для антитрадиционной и лишенной корней природы русской радикальной интеллигенции.

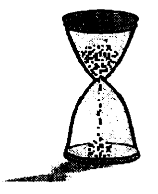
Приметным полужурналистом конца семидесятых годов был Андрей Новодворский (1853–1882), писавший под псевдонимом А. Осипович. Он принимал участие в революционном движении, и его произведения – как бы отрывки из дневника интеллигента, неспособного целиком слиться с тем, что он считал единственно важным – с революционной пропагандой. Первая и самая известная его книга – *Эпизод из жизни ни павы, ни вороны* (1877) – изображает колебания и малодушие интеллигента, выбравшего судьбу активного революционера, но неспособного справиться с этой ролью. Стиль Новодворского – очень личный – насыщен тонкой иронией и язвительным юмором. Его сравнивали с Гейне. Он, единственный из всего поколения, играл с сюжетом и с повествованием, наподобие Стерна. Темные места и смягчения, навязанные ему наличием цензуры, еще усилили причудливый и капризный характер его восхитительно индивидуальной прозы.

Мне особенно приятно закончить этот том именем Ивана Афанасьевича Кущевского, одного из самых восхитительных и наименее признанных русских писателей. Биография его похожа на биографию Помяловского, Решетникова, Левитова, многих других менее известных писателей-разночинцев. Он родился в 1847 г. в Сибири, в конце

шестидесятых годов приехал в Петербург в поисках литературной работы, встретился с непреодолимыми препятствиями и пал жертвой болезни, нужды и пьянства. Когда он лежал, выздоравливая, в городской больнице, ему удалось написать свое главное произведение, роман *Николай Негорев, или Благополучный россиянин*. Роман появился в журнале Салтыкова и Некрасова в 1871 г., а в 1872 г. вышел отдельной книгой и имел немалый успех у радикальной публики. Но последующие произведения Кущевского не оправдали возбужденных этим романом ожиданий – они почти не поднимались над уровнем средней публицистики. Через пять лет безнадежной борьбы с голодом, истощенный пьянством и туберкулезом Кущевский в 1876 г. умер.

С формальной точки зрения *Николай Негорев* не так оригинален, как произведения Помяловского или Успенского. Он написан в довольно традиционной форме жизнеописания, большая часть которого занята детством и отрочеством героя. Герой, от имени которого ведется повествование, – замечательный тип: он умеренно честолюбив, умеренно сообразителен, умеренно труслив, умеренно педантичен уже в мальчишеском возрасте и вырастает в удачливого, самодовольного и эгоистичного бюрократа. Но не эта центральная фигура, хотя и очень хорошо написанная, составляет главное очарование книги. Другие персонажи – бесшабашный, безрассудный и великодушный брат Николая Андрей, их сестра Лиза, фанатичный и причудливый Оверин, невеста героя Софья Васильевна – все эти лица наделены такой убеждающей жизненностью, что могут выдержать сравнение с героями *Войны и мира*. У Кущевского – единственная в русской литературе тонкость штриха. По живости и легкости юмора

эта книга не имеет себе равных. Данный на более серьезном уровне, характер фанатика Оверина с чередой его опаснейших и убийственно серьезных увлечений в школьные годы и пропагандистской деятельности, когда он вырос, сцена смерти Софьи Васильевны – все это принадлежит к высочайшим достижениям русской литературы. С исторической точки зрения роман дает непревзойденную картину перемен, превративших Россию Николая I в почти анархическую Россию шестидесятых годов.



СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА (1881-1925)

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Эта история русской литературы с 1881 г. (год смерти Достоевского) задумана как продолжение книги, посвященной более раннему периоду. Я выбрал 1881 г. в качестве удобного рубежа, – но он ни в коей мере не является поворотным пунктом для самой русской литературы. Эта дата отмечает скорее не начало, а конец: конец классического периода русского реализма. Для проведения более точной границы надо или вернуться к 1845 г., или пройти вперед к 1895 г. Можно сказать, что первые пятнадцать лет из периода, представленного в этой книге, являются временем старения, то есть осенью великой эпохи реализма: величайшая фигура этих лет – поздний Толстой – человек предыдущего поколения; а второй по величине – Чехов – гений явно «осеннего» склада. Настоящий новый период, а не отблески старого, начинается только с развитием революционного реализма Горького, а еще отчетливее – с антиреалистическим движением символистов. Поэтому трудно решить, каких писателей нужно внести в этот том, а каких отнести к более раннему периоду. Однако мне не хотелось делить творчество отдельных писателей на два тома, за исключением Толстого – фигуры достаточно крупной, чтобы выдержать такую операцию. Для другой книги я оставил тех

писателей, чье творчество представляет жизненно важную часть движения шестидесятых и семидесятых годов и непременно должно обсуждаться в рамках этого периода. Такими писателями являются, например, Салтыков и Глеб Успенский, хотя многие из их лучших произведений появились после 1881 г. Другие писатели того же поколения, вроде Лескова и Леонтьева, которые противоречили общему настрою времен своей молодости и только в восьмидесятых годах приобрели славу, продолжавшую расти после их смерти, – включены, напротив, в этот том. В некоторых случаях писатели (особенно Фет), рассматривающиеся в данном томе сжато, будут более подробно проанализированы в истории предыдущего периода. Представляя англоязычному читателю современную русскую литературу, я стремился максимально придерживаться фактов, намеренно избегая обобщений. Моя книга не претендует на большее, чем служить *Бедекером* или *Марриевским путеводителем* по современной русской литературе. Общей панорамы, которую так охотно дают иностранцы, не обремененные слишком большими познаниями, и которую так трудно дать русскому, чье знакомство с мельчайшими деталями мешает широте обзора, – так вот, общей панорамы тут не будет. Я буду счастлив, если некоторые новые факты или мнения, изложенные на этих страницах, изменят упрощенные и поспешные выводы, сделанные англосаксами (и не только ими) о моей стране. Но я не тешу себя иллюзиями. У всеведущих гениев Запада вошло в привычку упражнять свою интуицию на русской теме – здесь они могут двигаться свободно, не стесненные избыточной, несущественной и ненужной информацией.

Западные историки русской литературы обычно с самого начала оповещают своих читателей о том, что русская литература отличается от всех других литератур мира своей тесной связью с политикой и историей общества. Это просто неверно. Русская литература, особенно после 1905 г., кажется удивительно аполитичной, если вспомнить, каких колоссальных политических катаклизмов она была свидетельницей. Даже разрабатывая «политические» сюжеты, современные русские писатели остаются по сути аполитичными – даже когда они заняты пропагандой (как Маяковский), она в их руках превращается не в цель, а в средство. Я все-таки включил в книгу две промежуточные главки о политике и о взаимодействии политики и литературы. Я сделал это не потому, что в разговоре об Андрееве и Блоке две революции важнее, чем гражданская война в разговоре об Уитмене и Уитьере, – а потому, что (хотя русская революция у всех на устах) очень мало кто из родившихся к западу от Риги знает хоть какие-нибудь факты, нужные для понимания вопроса.

Если литература сама по себе мало подверглась влиянию политики, то отношение к русской литературе (а это совсем другой вопрос) всегда находилось под большим влиянием политических предрассудков. После 1917 года это влияние, естественно, возросло. Многие просоветски настроенные русские готовы лишить Бунина звания великого писателя за то, что он был на стороне белых, а многие эмигранты соответственно откажут в этом звании Горькому, потому что он поддерживал Ленина. Но, к счастью для будущего русской цивилизации, по обе стороны советского частокола есть люди, не поддавшиеся «гражданской войне в умах», и число их постоянно растет.

Я не пытался скрыть собственные политические симпатии, и люди, знакомые с русскими реалиями, легко их обнаружат. Но берусь утверждать, что моя совесть литератора свободна от политических пристрастий, что как литературный критик я одинаково честно отношусь ко всем: к реакционеру Леонтьеву, к либералу Соловьеву, к большевику Горькому, к «белогвардейцу» Бунину и коммунисту Бабелю. Мои суждения могут быть личными и субъективными, но эта субъективность вызвана не партийно-политическими, а литературными и «эстетическими» пристрастиями. Однако и тут у меня есть смягчающее обстоятельство: я полагаю, что мой вкус до некоторой степени отражает вкусы моего литературного поколения и что компетентному русскому читателю мои оценки не покажутся парадоксальными.

Но если русский читатель и поймет меня с первого взгляда, боюсь, что англосаксонский интеллектуал (ведь на самом деле русской литературой интересуются только интеллектуалы) найдет некоторые мои оценки в высшей степени странными. Английские и американские интеллектуалы в своих оценках русских писателей отстали лет на двадцать, – да и двадцать лет назад с некоторыми их суждениями согласились бы только не слишком образованные люди. В России большое значение, которое я придаю Лескову, Леонтьеву, Розанову, символистам (главным образом Белому, а не Бальмонту) и Ремизову, стало общим местом, тут я не оригинален. Точно так же мое прохладное отношение к Мережковскому, к Арцыбашеву, к символизму Андреева, к Горькому (среднего периода), к большей части поэзии Бальмонта – свидетельство их стадного чувства.

Конечно, нет непогрешимых литературных вкусов, но не надо думать, что чем они новее, тем точнее. Однако все-таки издалека виднее, и сегодня мало кто решится судить Роджерса и Вордсворта, как их судил Байрон, или Сюлли-Прюдома и Малларме – как французские критики 1880-х гг.

Эту книгу я писал в Лондоне и не смог бы написать ее без помощи Британского музея и Лондонской библиотеки. Британский музей – бесценная сокровищница русских книг XIX в. Менее полно в нем представлены книги периода 1900–1914 гг., так как с начала войны их закупка почти полностью прекратилась. Но, к счастью для меня, библиотекарь Лондонской библиотеки доктор Хегберг Райт трогательно относится к изучению всего русского и неустанно пополняет русский отдел своей библиотеки, так что там русская проза и поэзия последних двадцати лет собраны с той полнотой, которой можно ожидать в разумных пределах. Достаточно сказать, что без Лондонской библиотеки некоторые подглавки моей книги не были бы написаны.

Труднее всего мне было с книгами, опубликованными в 1914–1918 гг. Из-за войны эти книги оказались редкостью в библиотеках Западной Европы. С другой стороны, советские власти предельно затрудняли вывоз из России книг, напечатанных до революции. Поэтому мне не удалось воспользоваться некоторыми важными справочниками (включая такие необходимые книги, как *Новая энциклопедия* Брокгауза и Ефрона и *История русской литературы девятнадцатого века* Венгерова). Это сказалось главным образом на том, что в моей книге мало биографических сведений, особенно о писателях, анализируемых в

III главе (Куприн, Арцыбашев, Сергеев-Ценский). С другой стороны, я льщу себя мыслью, что дал, насколько возможно на сегодняшний день, полный обзор послереволюционной литературы.

Выражаю самую искреннюю благодарность профессору сэру Бернарду Перзу, без чьей энергичной поддержки эта книга никогда не была бы написана; мисс Джейн Е. Харрисон, которая с бесконечной добротой и терпеньем прочла некоторые главы моей книги и сделала бесценные исправления в моем плохом английском (читатель легко обнаружит, каким именно главам так повезло); и моему коллеге Н. Б. Джопсону за некоторые ценные замечания относительно перевода названий русских книг.

Февраль 1925 г.

Глава I

1. КОНЕЦ ВЕЛИКОЙ ЭПОХИ

Царствование Александра II (1855–1881) было эпохой великих литературных свершений, золотым веком русского романа. В ту пору были написаны почти все великие произведения русской художественной литературы – от тургеневского *Рудина* и аксаковской *Семейной хроники* до *Анны Карениной* и *Братьев Карамазовых*. Величайшие писатели обратились к роману, но рядом продолжали цвести и другие жанры художественной литературы, способствуя созданию картины Золотого века. Но в цветущем саду таилась змея: все эти великие произведения были созданы людьми старшего поколения, и у них не было наследников. Ни один из молодых писателей, вошедших в литературу после 1856 года, не считался достойным стать рядом с ними, и когда, один за другим, стали исчезать старики, места их оставались пустыми. Перелом произошел вскоре после 1880 г.: Достоевский умер в 1881-м, Тургенев в 1883-м. Толстой объявил о своем уходе из литературы. Великая эпоха закончилась.

Поколение, рожденное между 1830 и 1850 гг., было нисколько не беднее талантами, но эти таланты не уходили в литературу. То было поколение великих композиторов (Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков), великих ученых (как,

например, Менделеев), замечательных художников, журналистов, адвокатов и историков. Но его поэты и романисты вербовались среди второстепенных талантов. Словно бы нация растратила на литературу слишком много сил и теперь стремилась возместить это, отдавая своих гениев другим искусствам и наукам.

Но помимо таинственного процесса, восстанавливающего равновесие между различными сферами умственной деятельности, были и другие важные причины упадка литературы. Первая обусловлена некоторыми основными чертами русской литературы и, в частности, русской литературной критики. Великие русские романисты были величайшими мастерами своего дела, даже те из них, кто, как Толстой, всячески скрывал это и делал вид, что презирает «форму». Но они действительно скрывали и делали вид, что презирают «форму». Как бы то ни было, читателю внушалось, что важно то, что они хотят сказать, а никак не их искусство. Критики пошли еще дальше и попросту отождествили ценность литературного произведения с моральной или социальной полезностью его идеи. Они «объявили войну эстетизму» и заклеймили всякий интерес к «чистому искусству». Вступавшие на литературное поприще без труда прониклись новым учением, гласившим, что форма – ничто, а содержание – все. Это сделало невозможной передачу традиций мастерства, без чего нет нормального развития литературы. Молодые не могли воспользоваться примером старших из-за табу, наложенного на все проблемы формы. Они могли только бессознательно и бессмысленно копировать их, но никак не творчески их осваивать. Поколение 1860 года попыталось порвать с установившейся формой романа. Эта попытка обещала развиться в твор-

ческие искания новых путей выражения – нечто подобное преждевременному движению футуристов. Но атмосфера была неподходящей для такого развития, и дело кончилось ничем. Самый значительный из молодых новаторов, Помяловский (1835–1863), умер молодым, и под общим давлением утилитаризма движение, вместо того, чтобы привести к обновлению старых форм, вылилось в полное освобождение от всякой формы. Это было осуществлено в творчестве самого одаренного демократического прозаика того времени – Глеба Успенского (1843–1902). Другие же, более традиционные и консервативные писатели, могли только повторять методы и приемы великих реалистов, вульгаризируя и обесценивая их. Для чего бы они ни применяли реалистическую манеру – для освежения исторического романа, как граф Салиас, для пропаганды радикальных идей, как Омулевский и Шеллер-Михайлов, для развенчания их, как Овсеенко, или для описания добродетелей крестьянской общины и пороков капиталистического общества, как Златовратский и Засодимский – все они одинаково неоригинальны, неинтересны и нечитабельны. Классифицировать их можно только как членов парламента – по политической принадлежности.

Вторая причина, ускорившая разрыв с литературной традицией – огромные социальные сдвиги, вызванные освобождением крестьян и другими либеральными реформами первой половины царствования Александра II. Освобождение крестьян нанесло смертельный удар экономическому благоденствию класса, который до этого времени монополизировал литературную культуру – поместному дворянству. Больше всего пострадала от освобождения крестьян среднепоместная его часть, самая передовая в умственном

отношении. Вместо них поднялся новый класс – интеллигенция. Происхождение этого класса неоднородно. Туда вошли и многие представители разорившегося дворянства, но основой стали люди, поднявшиеся из низших, или, точнее, примыкающих классов, не имевших ранее отношения к современной цивилизации. Больше всего среди шестидесятников было людей, отцы которых принадлежали к духовному званию. Всех их объединяла общая черта – полное отречение от родительских традиций. Сын священника обязательно становился атеистом, сын землевладельца – аграрным социалистом. Бунт против традиций – таков был девиз этого класса. Сохранять в таких условиях традиции литературы было вдвое труднее – и они не сохранились. От старых писателей было взято только то, что признали полезным для Революции и Прогресса.

Реформы произвели огромные перемены в русской жизни и открыли новые дороги для сильных и честолюбивых людей, которые при прежнем режиме, вероятно, занялись бы писанием стихов или прозы. Новые суды нуждались во множестве образованных и культурных людей. Быстрый рост капиталистических предприятий привлекал все новых и новых работников, и количество инженеров возросло в несколько раз. Новые теории эволюции ввели в моду науку и сделали ее привлекательной. Атмосфера стала легче, благотворнее для всякой умственной деятельности. Политический журнализм стал не только возможным, но и выгодным; революционная деятельность поглотила немалую часть лучших представителей молодого поколения. Было бы ошибкой считать, что в условиях свободы литература и искусство обязательно переживают расцвет, которого не бывает при деспотизме. Чаще происходит обрат-

ное. Когда всякая иная деятельность затруднена, именно в литературу и искусство устремляются все, кто ищет возможность выразить себя в умственном труде. Литература, как и все остальное, требует времени и сил, и когда нетрудно найти интересное занятие в другой сфере деятельности, не столь уж многие могут отдавать свое время музам. Когда внезапно открываются новые области умственного труда, как это случилось в России в шестидесятые годы, условия становятся особенно неблагоприятными для развития литературы как искусства. Когда же эти области закрываются снова, то духовные безработные снова идут в литературу. Мильтон, когда его партия была у власти, был политическим памфлетистом и администратором, – а когда его враги одержали победу, написал *Потерянный рай*. Непосредственное влияние на литературу великих реформ Александра II сказалось в отсутствии новых людей. Шестидесятые-семидесятые годы в истории русской литературы – время, когда великие произведения создавали люди предшествующих поколений; молодое поколение, поглощенное иными видами деятельности, могло отдать литературе только своих «запасных».

И когда с приближением восьмидесятых годов атмосфера стала меняться, молодое поколение все еще не могло предъявить ничего, сравнимого с творениями их отцов. На немногих оставшихся в живых представителей великого поколения смотрели как на одинокие вершины, оставшиеся от лучших времен, а величайший из них, Толстой, и долгие годы после своего обращения оставался, без сомнения, самой великой и значительной фигурой в русской литературе, одиноким гигантом, несоразмеримым с пигмеями, толпившимися у его ног.

2. ТОЛСТОЙ ПОСЛЕ 1880 Г.

Между тем, что написал Толстой до 1880 года, и тем, что он написал после, пролегла глубокая пропасть. Но все это написано одним человеком, и многое из того, что поражало и казалось совершенно новым в произведениях позднего Толстого, уже существовало в ранних его сочинениях. Даже в самых первых мы видим поиск рационального смысла жизни; веру в могущество здравого смысла и в собственный разум; презрение к современной цивилизации с ее «искусственным» умножением потребностей; глубоко укоренившееся неуважение к действиям и установлениям государства и общества; великолепное пренебрежение к общепринятым мнениям, как и к «хорошему тону» в науке и литературе; ярко выраженную тенденцию поучать. Но в ранних вещах это было рассыпано и не связано; после же его обращения все было объединено в последовательную доктрину, в учение с догматически разработанными деталями. Учение удивило и отпугнуло многих прежних последователей Толстого. До 1880 г. он если к кому и принадлежал, то скорее к консервативному лагерю. *Война и мир* и *Анна Каренина* были впервые напечатаны в журнале реакционера Каткова. Ближайшими друзьями Толстого были поэт Фет, известный реакционер (и фанатический атеист, или, скорее, язычник), и критик Страхов, славянофил, антирадикал. Только такой проницательнейший критик, как Михайловский, сумел еще в 1873 году разглядеть революционную основу толстовского мировоззрения. Остальные думали совершенно иначе.

Толстой всегда в основе своей был рационалистом. Но в те времена, когда он писал свои великие романы, его рационализм несколько по-

мерк. Философия *Войны и мира* и *Анны Карениной* (которую он сформулировал в *Исповеди*: «Человек должен жить так, чтобы доставлять себе и своей семье самое лучшее») – это капитуляция его рационализма перед присущей жизни иррациональностью. Поиски смысла жизни были оставлены. Смыслом жизни оказалась сама Жизнь. Величайшая мудрость заключалась в том, чтобы принять не мудрствуя свое место в жизни и мужественно переносить ее невзгоды. Но уже в последней части *Анны Карениной* ощущается растущая тревога. Именно тогда, когда Толстой ее писал (1876), начался кризис, из которого он вышел пророком нового религиозного и этического учения.

Как известно, учение Толстого – рационализированное христианство, с которого содраны все традиции и всякий позитивный мистицизм. Он отверг личное бессмертие и сосредоточился исключительно на нравственном учении Евангелия. Из нравственного учения Христа в качестве основополагающего принципа, из которого следует все остальное, взяты слова «Не противься злу». Он отверг авторитет Церкви, поддерживающей действия государства, и осудил государство, поддерживающее насилие и принуждение. И Церковь, и государство безнравственны, как и все другие формы организованного принуждения. Осуждение Толстым всех существующих форм принуждения позволяет нам классифицировать толстовское учение в его политическом аспекте как анархизм. Осуждение это распространяется на все без исключения государства, и Толстой испытывал к демократическим государствам Запада не больше почтения, чем к русскому самодержавию. Но на практике его анархизм был направлен своим острием против существующего в России режима. Он допускал, что конституция может быть меньшим

злом, чем самодержавие (он рекомендовал конституцию в статье *Молодой царь*, написанной после восшествия на престол Николая II), и нередко обрушивался на те же институты, что радикалы и революционеры. Отношение его к активным революционерам было двойственным. Он был принципиально против насилия и, соответственно, против политических убийств. Но была разница в его отношении к революционному террору и правительственным репрессиям. Убийство Александра II революционерами в 1881 г. не оставило его безучастным, но он написал письмо с протестом против казни убийц. В сущности Толстой стал великой силой на стороне революции, и революционеры признавали это, со всей почтительностью относясь к «великому старику», хотя и не принимали учения о «непротивлении злу» и презирали толстовцев. Согласие Толстого с социалистами усилило его собственный коммунизм – осуждение частной собственности, особенно земельной. Методы, которые он предлагал для уничтожения зла, были иными (в частности, добровольное отречение от всяких денег и земли), но в своей негативной части его учение в этом вопросе совпадало с социализмом.

Обращение Толстого было в значительной степени реакцией его глубинного рационализма на тот иррационализм, в который он впал в шестидесятые-семидесятые годы. Его метафизику можно сформулировать как отождествление принципа жизни с Разумом. Он, как Сократ, смело отождествляет абсолютное благо с абсолютным знанием. Его любимая фраза – «Разум, т. е. Благо», и в его учении она занимает такое же место, как у Спинозы *Deus sive Natura* (Бог или [то есть] природа – *лат.*). Знание – необходимое основание блага, это знание присуще каждому человеку. Но

оно омрачено и задавлено дурным туманом цивилизации и мудрствований. Нужно слушаться только внутреннего голоса своей совести (которую Толстой склонен был отождествить с кантовским Практическим Разумом) и не позволять фальшивым огням человеческого мудрствования (а тут подразумевалась вся цивилизация – искусство, наука, общественные традиции, законы и исторические догматы теологической религии) – не позволять этим огонькам сбить тебя с пути. И все-таки, несмотря на весь свой рационализм, толстовская религия остается в некотором смысле мистической. Правда, он отверг мистицизм, принятый Церковью, отказался принять Бога как личность и с насмешкой говорил о Таинствах (что для каждого верующего является страшнейшим богохульством). И тем не менее, высшим, окончательным авторитетом (как и в каждом случае метафизического рационализма) для него является иррациональная человеческая «совесть». Он сделал все, что мог, чтобы отождествить ее в теории с Разумом. Но мистический *daimonion* возвращался все снова и снова, и во всех толстовских важнейших поздних сочинениях «обращение» описывается как переживание мистическое по своей сути. Мистическое – потому что личное и единственное. Это результат тайного откровения, быть может, подготовленного предварительным умственным развитием, но по своей сути, как и всякое мистическое переживание, непередаваемого. У Толстого, как это описано в *Исповеди*, оно было подготовлено всей предыдущей умственной жизнью. Но все чисто рациональные решения основного вопроса оказались неудовлетворительными, и окончательное разрешение изображается как ряд мистических переживаний, как повторяющиеся вспышки внутреннего света. Цивилизованный

человек живет в состоянии несомненного греха. Вопросы о смысле и оправдании возникают у него помимо его воли – из-за страха смерти – и ответ приходит, как луч внутреннего света; таков процесс, который Толстой описывал неоднократно – в *Исповеди*, в *Смерти Ивана Ильича*, в *Воспоминаниях*, в *Записках сумасшедшего*, в *Хозяине и работнике*. Из этого необходимо следует, что истину нельзя проповедовать, что каждый должен открыть ее для себя. Это – учение *Исповеди*, где цель – не продемонстрировать, но рассказать и «заразить». Однако позднее, когда первоначальный импульс разросся, Толстой стал вести проповедь в логических формах. Сам он никогда не верил в действенность проповеди. Это его ученики, совершенно иного склада люди, превратили толстовство в учение-проповедь и подтолкнули к этому и самого Толстого. В окончательном виде учение Толстого практически лишилось мистического элемента, и его религия превратилась в эвдемонистическую доктрину – доктрину, основанную на поисках счастья. Человек должен быть добр, потому что это для него единственный способ стать счастливым. В романе *Воскресение*, написанном тогда, когда толстовское учение уже выкристаллизовалось и стало догматическим, мистический мотив отсутствует и возрождение Нехлюдова – простое приспособление жизни к нравственному закону, с целью освободиться от неприятных реакций собственной совести. В конце концов Толстой пришел к мысли, что нравственный закон, действующий через посредство совести, является законом в строго научном смысле, подобно закону тяготения или другим законам природы. Это сильно выражено в заимствованной у буддистов идее Кармы, глубокое отличие которой от христианства в том, что Карма действует механически,

без всякого вмешательства Божественной благодати, и является непременным следствием греха. Нравственность, в окончательно кристаллизовавшемся толстовстве, есть искусство избегать Кармы или приспособиться к ней. Нравственность Толстого есть нравственность счастья, а также чистоты, но не сострадания. Любовь к Богу, т. е. к нравственному закону в себе, есть первая и единственная добродетель, а милосердие и любовь к ближнему – только следствия. Для святого от толстовства милосердие, т.е. собственно чувство любви, необязательно. Он должен действовать, *как если бы* он любил своих ближних, и это будет означать, что он любит Бога и будет счастлив. Таким образом, толстовство прямо противоположно учению Достоевского. Для Достоевского милосердие, любовь к людям, жалость – высшая добродетель, и Бог открывается людям только через жалость и милосердие. Религия Толстого абсолютно эгоистична. В ней нет Бога, кроме нравственного закона внутри человека. Цель добрых дел – нравственный покой. Это помогает нам понять, почему Толстого обвиняли в эпикурействе, люциферизме и в безмерной гордыне, ибо не существует ничего *вне* Толстого, чему бы он поклонялся.

Толстой всегда был великим рационалистом, и его рационализм нашел удовлетворение в великолепно сконструированной системе его религии. Но жив был и иррациональный Толстой под отвердевшей коркой кристаллизовавшейся догмы. Дневники Толстого открывают нам, как трудно ему было жить согласно своему идеалу нравственного счастья. Не считая первых лет, когда он был увлечен первичным мистическим импульсом своего обращения, он никогда не был счастлив в том смысле, в каком хотел. Частично это происходило от того, что жить согласно своей проповеди

оказалось для него невозможным, и от того, что семья оказывала его новым идеям постоянное и упрямое сопротивление. Но кроме всего этого в нем всегда жил ветхий Адам. Плотские желания обуревали его до глубокой старости; и никогда его не покидало желание выйти за рамки – желание, которое породило *Войну и мир*, желание полноты жизни со всеми ее радостями и красотой. Проблески этого мы ловим во всех его писаниях, но этих проблесков мало, потому что он подчинял себя строжайшей дисциплине. Но у нас есть портрет Толстого в старости, где иррациональный, полнокровный человек предстает перед нами во всей осязаемой жизненности – горьковские *Воспоминания о Толстом*, гениальный портрет, достойный оригинала.

Когда распространилось известие об обращении Толстого, люди узнали, что Толстой осудил, как греховные, свои произведения, сделавшие его знаменитым, и решил отказаться от литературной деятельности как чистого, бескорыстного художества. Когда слух об этом дошел до смертельно больного Тургенева, он написал Толстому письмо, которое с тех пор цитировалось до пресыщения, в особенности одна фраза, заезженная до тошноты, до того, что ее уже невозможно воспроизводить. Умирающий романист умолял Толстого не бросать литературной деятельности и подумать о том, что это его долг как величайшего русского писателя. Тургенев сильно преувеличивал свое влияние, если думал, что его письмо может изменить решение человека, известного своим упрямством, к тому же только что вышедшего из серьезнейшего кризиса. Однако Тургенев увидел опасность там, где ее не было: хотя Толстой и осудил, как греховные (и художественно неверные), *Войну и мир* и *Анну Каренину* и отныне подчинил свое творчество тре-

бованиям своей нравственной философии, смешно было бы думать, что Толстой когда-либо отказывался от «искусства». Вскоре он вернулся к повествовательной форме, но и помимо этого, даже в своих полемических писаниях, он оставался великим художником. Даже в банальнейшей брошюре о вреде табака он по силе мастерства на голову выше лучших писателей эстетического возрождения восьмидесятых годов. Без преувеличения можно сказать, что сама *Исповедь* есть в некотором смысле его величайшее художественное произведение. Это не объективное, самодовлеющее «изображение жизни», как *Война и мир* и *Анна Каренина*; это «утилитарное», это «пропагандистское произведение» и в этом смысле в нем меньше «чистого искусства». Но в нем есть эстетические качества, отсутствующие в великих романах. Оно *построено*, и построено с величайшим мастерством и точностью. Оно отличается риторическим искусством, которого трудно было бы ожидать в авторе *Войны и мира*. Оно более синтетично, более универсально и не опирается для воздействия на читателя на мелкие домашние и семейные эффекты реализма, которыми изобилуют романы. Анализ тут прост, глубок и отважен – нет здесь «психологического подсматривания» (выражение Леонтьева), которое отталкивает многих читателей первых толстовских вещей. *Войну и мир* и *Анну Каренину* сравнивали, несколько натянуто, с поэмами Гомера. *Исповедь* можно – с большим основанием – сравнить со столь же великими книгами – *Экклезиастом* и *Книгой Иова*. Поэтому неверно утверждать, что перемена, происшедшая в Толстом около 1880 г., была его литературным падением. Он навсегда остался не только величайшим писателем, но и несравненным мастером русской литературы. Самый сухой и догматичный его

трактат – шедевр литературного языка, написанный замечательным языком. Тем не менее факт остается фактом: с этого времени Толстой перестал быть «писателем», т. е. человеком, который пишет для того, чтобы создать хорошее литературное произведение, и сделался проповедником. Отныне все, что он писал, было направлено к одной цели – разъяснить и продвинуть его учение. И когда, что произошло довольно скоро, он опять обратился к художественному повествованию, его рассказы, как и все прочее, были строго подчинены его догматическому учению с целью его иллюстрировать и популяризировать.

Первым из произведений Толстого, в котором он проповедовал свое новое учение, была *Исповедь** (начата в 1879 и закончена в 1882 г.). *Исповедь* выше всего того, что он написал впоследствии; это один из шедевров мировой литературы, который, как я уже осмелился утверждать, стоит в одном ряду с такими вещами, как *Книга Иова*, *Экклезиаст* и *Исповедь* Блаж. Августина. Это произведение искусства, и биограф Толстого проявил бы излишнее простодушие, рассматривая *Исповедь* как автобиографический материал в прямом смысле этого слова. Само произведение для нас важнее, чем факты, которые легли в его основу. Факты имели место в свое время и не существуют более. Рассказ же о них в *Исповеди* – совершенное творение, живая сущность. Это – одно из величайших и вечно живых самовыражений человеческой души перед лицом вечной тайны жизни и смерти. Нет смысла давать здесь подробный анализ этой вещи, поскольку все цивили-

*В свое время она не была пропущена русской цензурой. Напечатана в Женеве и в России распространялась в списках.

зованные люди, надо думать, ее читали. Пересказывать ее своими словами было бы самонадеянно, вырывать цитаты из целого – разрушительно. Ибо *Исповедь* – великолепное целое, построенное с изумительной точностью и силой. Каждая деталь, каждый поворот мысли, каждая ораторская каденция – именно там, где необходимо для высочайшего эффекта. В русской литературе это величайший образец ораторского искусства. Но это не обычное красноречие. Ритм здесь логический, математический, ритм идей; Толстой презирает ухищрения традиционной риторики. Язык простейший, тот великолепный толстовский язык, тайна которого до сих пор не раскрыта и который, конечно же, теряется в переводе. Хороший перевод (например, перевод м-ра Эйлмера Мода) сохраняет ораторский напор оригинала, потому что ораторское движение основано на движении мыслей, на крупных синтаксических единицах, а не на звучании и количестве слов. Но ни на одном из литературных языков Запада не может быть передано впечатление от толстовского русского языка, потому что все они далеко отошли от своих разговорных форм, а их разговорный язык слишком переполнен жаргонными словами. Только русскому языку дано счастье, пользуясь обыденной речью, создавать впечатление библейской величественности. И любимый прием Толстого, которым он пользуется в *Исповеди*, – иллюстрировать свои мысли притчами – вполне в ладу с общей тональностью этого произведения. Язык Толстого в значительной мере создан им самим. В *Исповеди* он сумел достичь для выражения абстрактной мысли того, что он пробовал сделать в своих педагогических статьях и чего достиг в повествовательной прозе, в романах: он создал новый литературный язык, свободный от книжнос-

ти современной ему литературы и полностью основанный на разговорной речи. Нет сомнения, что возникший таким образом язык есть лучшее средство для выражения абстрактной мысли по-русски. Нововведения Толстого в литературном языке необычайно обширны – это как бы не тот язык, на котором пишут его литературные современники. Многие из основных терминов, употребляемых в его учении, до Толстого в русском литературном языке не существовали; он взял их из разговорного языка своего класса. Таково, например, одно из самых частых у него слов – «дурно».

Другие нравственные и религиозные писания Толстого не достигают уровня *Исповеди*, хотя и они написаны на том же великолепном русском языке, иногда даже изящнее и точнее. В *Исповеди* он с трагической серьезностью рассказывает о необычайном, потрясшем его переживании. В последующих брошюрах он излагает «догматы» жесткого и узкого вероучения. В этих брошюрах отразился Толстой во всем блеске своего рационализма, Толстой – спорщик и логик, но было бы совершенно неуместно уподоблять их книгам Библии, как мы это делаем с *Исповедью*. Первая из брошюр – *Так что же нам делать?* (1884) есть нечто вроде продолжения *Исповеди*, но в менее мистическом и более социальном плане. В ней рассказывается о том, как Толстой, вскоре после своего обращения, ходил по трущобам и ночлежкам Москвы. Религиозные его взгляды были приведены в систему в ряде работ, начиная с брошюры *В чем моя вера?* (1884). За ней последовали *Исследованье догматического богословия*, *Царство Божие внутри нас*, *Соединение и перевод четырех Евангелий* и *Христианское учение*. Самая большая, наиболее известная за границей – *В чем моя вера?*, дающая самое полное изложе-

ние толстовского учения. В отстоявшейся, откристаллизовавшейся форме установившегося учения тут передано все, о чем он рассказывал в *Исповеди* как о личном, еще не до конца освоенном переживании. В *Христианском учении* (1897) – изложение той же доктрины, в еще более логической и твердой форме, в стиле катехизиса. Для тех, кто в Толстом больше всего ценит ясность, мастерство определений и точность фразы, эта книжка – источник постоянного наслаждения. *Соединение Евангелий* обладает этими качествами в меньшей степени, и там больше натянутых и не совсем *bona fide* (добросовестных) интерпретаций. В *Исследованьи догматического богословия* Толстой является как полемист, хорошо знакомый с тактикой диспутов, ее приемами и уловками; как умелый фехтовальщик, великолепно владеющий оружием иронии. Его любимые полемические методы – осмеяние и призыв к здравому смыслу. «Непонятная чепуха» – самый сногсшибательный его довод. Множество мелких статей написано по всевозможным поводам, от уточнения подробностей до «злобы дня». Такова статья *Почему люди себя одурманивают*, осуждающая употребление табака и пьянство. Такова статья *Не могу молчать* – гневная инвектива против русского правительства и многочисленных казней во время подавления первой русской революции.

Но из всех нехудожественных произведений Толстого для историка литературы всего интереснее *Что такое искусство?* (1897). Собственному вкусу его в литературе и искусстве отвечало все классическое, рациональное и народное. Все романтическое, разукрашенное или чрезмерное ему не нравилось. «Чистой поэзии» он не понимал. Ему нравился классический театр Расина, аналитический роман Стендаля, *Книга Бытия* и русские на-

родные песни. Елизаветинская чрезмерность Шекспира его отталкивала. В своей знаменитой атаке на Шекспира Толстой обвиняет его не только в том, что он безнравственный писатель, но и в том, что он плохой поэт. Он предпочитал шекспировской трагедии дошекспировского *Короля Лира*, потому что он проще, не такой «чрезмерный», не такой барочный. Вольтер согласился бы со многими толстовскими нападками на эту трагедию. И у других великих писателей Толстой находил немало недостатков: Гомер был безнравственный поэт, потому что идеализировал гнев и жестокость; Расин и Пушкин – второстепенные писатели, потому что обращались лишь к узкой аристократической аудитории и были непонятны народу. Но Шекспир – плохой писатель, потому что он плохо писал, и его поэзия так Толстого никогда и не тронула. Искусство же, по Толстому, есть то, что «заражает» добрыми чувствами. «Испытывает человек это чувство, заражается тем состоянием души, в котором находится автор, и чувствует свое слияние с другими людьми, тогда предмет, вызывающий это состояние, есть искусство: нет этого заражения, нет слияния с автором и с воспринимающими произведение – и нет искусства».

Шекспир и Вагнер не заразили Толстого своими чувствами, и поскольку он не верил в искренность людей, утверждавших, что чувства Вагнера и Шекспира их «заразили», – то Шекспир и Вагнер не искусство. Толстой противопоставляет им творения примитивного народного искусства – историю Иосифа, венгерский чардаш, театр примитивного сибирского племени – вогулов. Он приводит чей-то рассказ о вогульской пьесе, в которой очень просто и наивно изображается охота на оленя и тревога лани за своего детеныша, как пример истинного искусства: «И я по одному описа-

нию почувствовал, что это было истинное произведение искусства», потому что чувства лани его заразили. Все, что не «заражает», не искусство, и только затемняет искусство. Чрезмерная техника, чрезмерная пышность в постановке пьесы, чрезмерный реализм – все это затемняет и умаляет художественную ценность картины, пьесы, книги. Чем проще, чем обнаженнее, тем лучше. «В повествовании об Иосифе не нужно было описывать подробно, как это делают теперь, окровавленную одежду Иосифа и жилище и одежду Иакова, и позу и наряд Пантефриевой жены, как она, поправляя браслет на левой руке, сказала: «Войди ко мне», и т.п., потому что содержание чувства в этом рассказе так сильно, что все подробности излишни и только бы помешали передать чувства, а потому рассказ этот доступен всем людям, трогает людей всех наций, сословий, возрастов, дошел до нас и проживет еще тысячелетия. Но отнимите у лучших романов нашего времени подробности, что же останется?» (*Что такое искусство?*).

Истинное искусство может быть нравственным или безнравственным в зависимости от нравственной ценности чувств, которыми оно заражает. Многие произведения современной литературы, хотя и представляют истинное искусство, в нравственном отношении дурны, потому что это классовое искусство, понятное только богатым и образованным, и ведет к разъединению, а не к единению. Из общего приговора современной литературе за безнравственность Толстой исключает очень немногое. Он называет лишь несколько произведений: Шиллера (*Разбойники*), Гюго (*Отверженные*), Диккенса (*Повесть о двух городах*, *Рождественские колокола* и *Рождественская песнь* в прозе), Джордж Элиот (*Адам Бид*), Достоевского (*Записки из Мертвого дома*) и... Бичер-

Стоу (*Хижина дяди Тома*) – «как образцы высшего, вытекающего из любви к Богу и ближнему» искусства – искусства, по его словам, «религиозного». Как примеры не столь высокого, но все же хорошего искусства, «искусства, передающего самые простые житейские чувства, такие, которые доступны всем людям всего мира», Толстой называет, правда, с большими оговорками *Дон Кихота*, Мольера, *Дэвида Копперфильда* и *Записки Пиквикского клуба*, рассказы Гоголя, Пушкина и Мопассана. Но «по исключительности передаваемых чувств и по излишку специальных подробностей времени и места, и, главное, по бедности содержания сравнительно с образцами всенародного древнего искусства, как, например, история Иосифа Прекрасного, они большею частью доступны только людям своего круга».

Свои собственные ранние произведения Толстой осудил и с нравственной (классовая исключительность и дурные чувства), и с эстетической (излишество подробностей, весь стилистический набор реализма) точки зрения. Но еще задолго до того, как была написана статья *Что такое искусство?* – Толстой стал писать новые художественные произведения, которые должны были отвечать его новым идеалам. Новизна этих вещей не только в том, что они написаны с определенной тенденцией, которой полностью подчинены многие его ранние рассказы (особенно написанные между 1856–1861 гг.), но в том, что он оставил свою раннюю реалистическую, обильную подробностями манеру, стараясь приблизиться к чистоте и простоте своего любимого шедевра – рассказа об Иосифе.

Сразу после *Исповеди* он написал ряд просветительских рассказов для народа. Они были впервые опубликованы в 1885 году и продолжали публиковаться в следующие годы издательством

«Посредник», специально созданным для популяризации толстовского учения. Написаны они с учетом российских условий, т.е. цензуры. Поэтому в них нет резких и открытых сатирических выпадов против Церкви и государства. Мораль в них всегда присутствует, зачастую в самом названии: *Вражье лепко, а Божье крепко, Бог правду видит, да не скоро скажет*, – но не всегда именно толстовская. Еще во времена работы над *Анной Карениной* Толстой написал рассказ для народа, единственный, который он исключил из осужденных им самим прежних трудов, – рассказ *Кавказский пленник* (1873), который он отнес к хотя и низшей, но все-таки рекомендуемой им категории «хорошего общего искусства» (не религиозного). Новые рассказы выражают его стремление к религиозному искусству. Они отвечают новому толстовскому вкусу: рассказывается о главном и нет никаких избыточных украшений «реализма». Но они остаются реалистическими, ибо место действия понятно и привычно тому читателю, для которого они написаны: это русская крестьянская жизнь, с достаточным количеством местного колорита, чтобы ее опознать как именно русскую. Все рассказы написаны великолепно, каждый – маленький шедевр построения, сжатости и соответствия художественных средств и цели. Форма и содержание представляют органическое целое, и нравственная тенденция не торчит, как что-то постороннее. Один из лучших – *Два старика*, рассказ о том, как два крестьянина по обету отправились в Иерусалим. Один достиг цели и увидел Святую землю, но другому встретилась по пути умирающая с голоду семья, и он, чтобы спасти их, потратил все свои деньги, потерял время и вернулся домой, так и не увидев Иерусалима. Первый по дороге домой попал в семью, спасенную его това-

рищем, и пришел к пониманию того, «что на миру велел Бог по смерть отбывать каждому свой оброк – любовью и добрыми делами».

Позднее, когда слава Толстого стала расти и у него появились читатели во всем мире, он стал писать народные рассказы более универсальные и обобщенные. Они еще больше приблизились к его идеалу – быть понятным всем. Это *Франсуаза* – перевод-переработка рассказа Мопассана *Богородица ветров*, где он стриг все лишние реалистические побеги; *Суратская кофейная* и *Дорого стоит*, и еще более поздние рассказы *Ассирийский царь Ассаргадон*, *Труд, смерть и болезнь* и *Три вопроса*. В них он приближается к стилю притчи, с такой силой использованному в *Исповеди*, и к восточному апологу.

Рассказы, рассчитанные на образованного читателя, написаны иначе: они гораздо длиннее, в них больше подробностей, больше «психологии», стилистически они гораздо ближе к прежним толстовским произведениям. Есть рассказы проблемные, задача которых не столько учить, сколько передать собственный опыт. Их можно разделить на две категории: рассказы об обращении и рассказы о проблеме пола. К первой можно отнести *Записки сумасшедшего* (незаконченное сочинение, писалось в 1884 г., опубликовано посмертно); *Смерть Ивана Ильича* (1886) и *Хозяин и работник* (1895). Тема этих рассказов – духовное обращение образованного или богатого, но темного и не пережившего возрождения человека перед лицом смерти или безумия. *Записки сумасшедшего* очень близки к *Исповеди*. Здесь со страшной силой передается чувство метафизической тоски и отчаяния всего существа перед бездной, лишенной смысла жизни; чувство, несомненно испытанное самим Толстым во время великого кризиса и ко-

торое, возможно, возвращалось к нему и после обращения. Этот рассказ – самый мистический из написанного Толстым. Он остался неоконченным, но надо признать, что этому рассказу принадлежит центральное место в толстовском творчестве, рядом с *Исповедью*, а как свидетельство он стоит даже выше. В нем больше прямой искренности, больше от документа и меньше от «искусства». Герой *Смерти Ивана Ильича* не мыслящий и ищущий человек, как Толстой *Исповеди* или как *Сумасшедший*. Он простой, средний человек, принадлежащий к образованному классу, судья (категория, особенно ненавистная Толстому). Откровение является ему прямым следствием смертельной болезни. Поняв, что умирает, он теряет всякий вкус к существованию и погружается в глубочайшую тоску, осознав бессмысленность и пустоту своей жизни. Но радость возвращается с бесхитростной и веселой добротой лакея Герасима, единственного человека, помогающего ему в смертном отчаянии. И перед смертью он видит внутренний свет Веры, Самоотречения и Любви. *Хозяин и работник* – тоже рассказ о возрождении к новой жизни перед лицом смерти. Он знаком каждому читателю. Это один из шедевров Толстого, по строгой красоте конструкции сравнимый с *Исповедью*, а по истинности мистического света – с *Записками сумасшедшего*. Стилистически он занимает место между старой реалистической и новой, народной, художественной манерой и больше всех произведений, не написанных специально для народа, приближается к толстовскому идеалу религиозного искусства.

«Сексуальные» повести – это *Крейцерова соната* (1889) и *Дьявол* (написанный в том же году, опубликованный посмертно). Из них первая, с ее подробным исследованием чувства ревности и

резкой критикой полового воспитания в современном обществе, хорошо известна. Это, безусловно, сильная вещь, но далеко не совершенное художественное произведение. Она недостаточно сконцентрирована, проповедь ее не всегда художественно «необходима», а стиль странно напоминает раздерганную и возбужденную манеру Достоевского. *Дьявол* удачнее. Это удивительнейший анализ характерной для Толстого одержимости плотскими желаниями, о чем Горький так проницательно говорил. Это рассказ о человеке, который любит свою молодую прелестную жену, но плотское желание неудержимо тянет его к крестьянке, с которой он был в связи до брака. Он бессилен побороть свое влечение и, спасаясь от падения, в минуту отчаяния убивает эту женщину. Конец не вполне удовлетворил Толстого, и он написал другой: герой убивает не предмет своей страсти, а себя. Несмотря на двойной конец, повесть *Дьявол* – один из величайших шедевров Толстого и по своей яростной искренности, и по мастерству конструкции: трагическая неизбежность падения героя, его беспомощность перед плотским инстинктом, разрастаясь, приводят к роковому концу. Все это написано с непревзойденным мастерством.

Среди поздних художественных произведений Толстого больше всего внимания привлек и наиболее широко известен роман *Воскресение* (закончен и напечатан в 1899 г.), который поэтому обычно считают типичным произведением последнего периода. Он состоит из трех частей – самая крупная вещь с 1880 г., почти такая же по размеру, как *Анна Каренина* и *Война и мир*. Единственно по этой причине и совершенно неправомерно роман занял главное место среди произведений последнего периода и часто цитируется наряду с дву-

мя предыдущими. На него нередко указывают, желая доказать, что гений Толстого пошел на убыль с тех пор, как он стал проповедником. Если мерить его творческую работу последних тридцати лет именно *Воскресением*, то пришлось бы с этим утверждением согласиться, потому что совершенно ясно – *Воскресение* гораздо ниже *Войны и мира* и *Анны Карениной*. Но оно ниже и *Хозяина и работника*, и *Живого трупа*. Несмотря на свои размеры, оно никак не является любимым детищем Толстого. Написан роман был, странно сказать, для денег и, вполне вероятно, не увидел бы света при жизни автора, если бы не его стремление добыть средств для духоборов. Духоборы, крестьянская секта «христианских коммунистов», преследовались правительством за отказ от военной службы по религиозным соображениям.

Канада предложила принять их, и только отсутствие средств задерживало эмиграцию пяти тысяч мужчин и женщин. Толстой решил прийти на помощь: он поспешно закончил и опубликовал в одной из самых популярных русских газет роман, над которым в то время работал. Таким образом, средства были найдены, и духоборы отправлены в Саскачеван, где и поселились. Поэтому не следует делать *Воскресение* мерилом творческого гения Толстого в последние годы – это, возможно, одно из наименее удачных его произведений. Вот что он писал Черткову, когда решил закончить и опубликовать роман: «Повести эти написаны в моей старой манере, которую я теперь не одобряю; если я буду исправлять их, пока буду доволен, я никогда не кончу; обязавшись же отдать их издателю, я должен буду выпустить их *tels quels*» (такими, как есть. – *Прим. пер.*).

В это время он работал над *Хаджи-Муратом* и над *Воскресением* и выбрал последнее, потому

что оно ему меньше нравилось и не так было жаль печатать его в неотделанном виде. *Воскресенье* далеко от совершенства; нравственная идея, обильно поддержанная текстами из Евангелия, не входит органически в ткань повествования. История обращения Нехлюдова уступает истории собственного толстовского обращения (в *Исповеди*), как и истории Ивана Ильича, и купца в *Хозяине и работнике*. Оно лишено внутреннего света – это холодное решение жить согласно нравственному закону, чтобы избежать мучений совести и обрести внутренний покой. *Воскресение* представляет Толстого и его учение с самой непривлекательной стороны. Со всем тем – это Толстой, его книга. Но лучшие ее черты нехарактерны для позднего Толстого, это, в меньшей степени, черты *Анны Карениной* и *Войны и мира*. Лучшее здесь – те мелкие реалистические детали, которые он так сурово осудил в статье *Что такое искусство?*

История Масловой, ее начало – лучшая часть книги. В ней есть неуловимая поэзия, напоминающая атмосферу вокруг Наташи в *Войне и мире*. Очень хороша и сатирическая часть. Великолепно описание суда – основательная, концентрированная, не преувеличенная сатира. Сам Толстой ее не превзошел – разве что во второй части того же романа, где сатирически описывается петербургская бюрократия. Но сатирически богохульное описание церковной службы, запрещенное цензурой и отсутствовавшее в дореволюционных русских изданиях, трудно охарактеризовать иначе как впадение в безвкусицу. Оно совершенно беспричинно и не нужно для развития романа.

Если в *Воскресении* Толстой всего слабее, то в параллельно писавшейся вещи он достигает наибольшей высоты. *Хаджи-Мурат* был начат в 1896 г. и закончен в 1904. Опубликован он был пос-

ле смерти автора. Здесь Толстой стремился создать рассказ, который отвечал бы его идеалу «хорошего всемирного», не религиозного искусства. *Хаджи-Мурат* – шедевр высшего порядка. Это история затяжной войны, которую кавказские горцы под военным и религиозным водительством своего вождя Шамиля вели против России. Хаджи-Мурат, выдающийся военачальник горцев, движимый личным честолюбием и жаждой мести, дезертирует из стана Шамиля к русским; те принимают его с показным дружелюбием, под которым скрывается недоверие. Семья Хаджи-Мурата осталась у Шамиля, и тот удерживает их как заложников. У Хаджи-Мурата растет желание увидеть сына; он решает бежать в горы, но при этой попытке его убивают. Хаджи-Мурат – дикарь. Его чувства – это чувства умного, смелого и коварного воина со всеми достоинствами и пороками воинственного варвара. Рассказ ведется, как говорил Толстой, «в манере кинетоскопа» – сцены то и дело сменяют одна другую, главы похожи на набор картинок в волшебном фонаре. Этот метод живо показывает трагическую иронию взаимного непонимания между людьми разных классов и национальностей. Это трагедия, переданная простейшими средствами. Финальная сцена – смерть Хаджи-Мурата и четырех его сподвижников, окруженных сотнями преследователей, – одна из величайших и наиболее трагических сцен мировой литературы.

Хаджи-Мурат, как и *Записки сумасшедшего* и *Дьявол*, был опубликован только в 1911 г. в трехтомном посмертном сборнике*. Сюда вошло

---

*Он не опубликован при жизни Толстого, чтобы не подливать масла в огонь войны между Чертковым и графиней Толстой об авторском праве, которая велась через голову самого автора.

несколько театральных пьес и множество рассказов и отрывков. Один из них – *Отец Сергий* – история аристократа, который сделался монахом и отшельником, но, не найдя мира в официально санкционированной святости, бежит из своей знаменитой кельи, чтобы стать бродягой и в унижении и нищете обрести то, чего не мог найти в своем мирском отшельничестве. Это – могучее исследование духовной гордыни и, опять-таки, плотских вожделений. Это так же великолепный образчик поздней толстовской быстрой, сжатой и «близкой к сущности дела» манеры письма. В этом смысле еще лучше *Фальшивый купон* (1903–1905), великолепно построенная история цепочки зла, потянувшейся от одного начального дурного деяния и переходящей по контрасту в цепь добрых дел, приводящую к спасению всех ее участников. Невозможно перечислить тут все мелкие рассказы и отрывки, вошедшие в эти три чудесных тома. Но нельзя не назвать один из самых коротких – *Алеша Горшок* (1905). Это произведение редкого совершенства, апофеоз святого дурачка, который сам не понимает своей доброты. На пяти-шести страницах рассказана история крестьянского мальчика, который всю жизнь на всех работал, но в простоте душевной и кротком смирении (непротивлении) познал тот внутренний свет, ту чистоту совести и совершенный покой, который был недостижим для все сознающей, рациональной, беспокойной души Толстого. Уместившийся на шести страницах рассказ этот – одно из совершеннейших толстовских созданий, очень немногих, заставляющих забыть о глубоко коренящемся люциферианстве и гордыне его автора.

Все пьесы Толстого написаны после 1880 года. В нем не было тех качеств, которые создают драматурга, и достоинства его пьес, строго го-

воря, не в драматургии. Несмотря на французское воспитание и классические вкусы, все его пьесы построены в крайне нефранцузской и неклассической манере. За исключением *Плодов просвещения*, комедии интриги, а точнее – фарса, все они построены по тому же принципу «кинетоскопа», что и *Хаджи-Мурат*. Действие не развивается постепенно, а состоит из сцен, представляющих основные моменты рассказа, который часто охватывает много лет. Такая конструкция иногда напоминает средневековые моралите. Она легко поддается экранизации. Первая из этих пьес – *Первый винокур*, юмористическая антиалкогольная пьеса-моралите «для народа», – напечатана в 1886 г. вместе с серией народных рассказов. Первый винокур, конечно, не кто иной, как дьявол. У него множество жертв из богатых и праздных классов, но ему не удается запутать в свою сеть ни одного крестьянина, потому что труд обороняет крестьянина от греха. Наконец ему удается совратить одного из крестьян, но только тогда, когда он научил его гнать спирт. Это очень забавная пьеска, которая, как заметил один английский критик, очень обеспокоила бы виноторговлю, если бы была представлена в Англии. За ней последовала *Власть тьмы*, самая известная и самая высокоценимая из всех театральных пьес Толстого (1887). Это тоже, в сущности, моралите, но трактованное совсем по-другому. *Власть тьмы* – трагедия, реалистическая трагедия. Речь в ней идет о жизни крестьян, но написана она для образованной публики. Планировалась она как моралите, а осуществилась как реалистическая пьеса, с полным набором осужденных «излишних подробностей», в том числе с точным воспроизведением крестьянского просторечия, чего крестьянский зритель особенно не любит. Несоответствие плана и его

осуществления и изобилие мерзостей ненужного реализма вызвали нелюбовь Толстого к этой пьесе, и он осудил ее, как принадлежащую к «дурной манере». Как и *Воскресение*, это далеко не лучшая вещь Толстого, и ее большой успех доказывает только, как мало русская и иностранная публика понимала гений Толстого. В России пьеса понравилась, потому что она принадлежала к вещам знакомого реалистического стиля «излишних подробностей» и потому что привычные к такому стилю русские актеры хорошо ее разыграли. За границей она была принята с энтузиазмом, потому что ее беспощадный реализм был новой, весьма пикантной штучкой для западного вкуса. Я не хочу сказать, что в ней нет и следа гениальности; напротив, план пьесы – одно из сильнейших изобретений Толстого. Тут он лучше всего выразил свою любимую концепцию Кармы – бессознательного искупления греха, да и другую свою любимую мысль – о том, что каждое злое деяние обладает силой порождать все новое и новое зло. Подзаголовок драмы – *Коготок увяз, всей птичке пропасть* – выражает именно эту мысль. Вся атмосфера трагедии – тяжелая, мрачная, и мало у Толстого вещей, которые потрясали бы больше, чем третий акт, когда Никита вкушает первый безрадостный плод своего преступления. Но «излишние подробности» мешают и обременяют, а образ Акима (изуродованный «реалистической» передачей его речи) – не слишком удачное воплощение «святого дурачка». При всех достоинствах своих *Власть тьмы* не достигает высоты значительно раньше написанной лучшей русской реалистической трагедии – пьесы Писемского *Горькая судьбина*. *Плоды просвещения* (1889) – не более, чем безделушка. Как комедия интриги она построена не очень удачно. В Толстом не было ни

на грамм от Скриба или Сарду. Однако диалоги представителей образованного общества прекрасны, и сатира остра. Сатирический дар Толстого явился здесь в облегченном виде. Реалистическая тенденция, испортившая диалог во *Власти тьмы*, составляет одно из главных достоинств его светских пьес. В деревенской пьесе он передразнивал крестьянский язык, который не был его собственным; в *Плодах просвещения* и в последующих пьесах позволил своим персонажам говорить на своем собственном языке. Именно диалогом замечательны пьесы *И свет во тьме светит* и *Живой труп*, где говорят на современном языке русского высшего общества, со всем алогизмом и бесформенностью живой речи, и кажется, что с печатной страницы доносятся все ритмы и интонации людей. *И свет во тьме светит*, драма, начатая в восьмидесятые годы и продолженная в 1900–1902 гг., осталась неоконченной. Она похожа на автобиографию – в ней рассказывается о моралисте толстовского типа, окруженном недоброжелательством семьи; его последователей сажают в тюрьму за жизнь по его проповеди. Но необходимо сказать, что Толстой, изобразивший себя в Сарынцеве, к себе несправедлив. Сарынцев никак не яснополянский гигант; это узкий, холодный, жесткий и педантичный фанатик, более похожий на кого-нибудь из толстовцев, например, на Черткова. Совсем другое дело *Живой труп*, одна из самых прекрасных и любимых публикой пьес Толстого. В ней есть то, что у него встречается лишь в немногих вещах, – отчетливая нота сострадания к человеку, свободная от нравоучительной догмы. Есть и то, что трудно даже заподозрить у Толстого, – огромная нежная жалость ко всему заблудшему грешному человечеству, уважение к человеческому страданию, будь то всеми покинутый

пьяница или надменная великосветская мать. Это полная противоположность *Воскресению*. И это самое *беспристрастное*, даже по сравнению с *Хаджи-Муратом*, из последних произведений Толстого. Драма не слишком точно сконструирована, тут опять применен привычный уже метод «кинетоскопа», и в точном смысле слова это даже не драма. Но она была поставлена и в постановке Станиславского во МХАТе сыграна очень хорошо. Можно считать, что *Живой труп* есть последнее проявление толстовского гения: пьеса явно написана очень старым человеком, с той широтой и мягкостью взгляда, которые, когда приходят, – лучшее украшение старости.

Жизнь Толстого после обращения может быть описана здесь лишь в самых общих чертах. Вскоре после того, как *Исповедь* стала известна, он начал вербовать учеников, сначала против своей воли. Первым из них оказался известный всем зловещий В. Г. Чертков*– отставной конногвардеец, узкий фанатик, человек жестко-деспотического нрава, имевший огромное практическое влияние на Толстого и ставший великим визирем новой общины. Появились и другие ученики, среди которых следует назвать П. И. Бирюкова, автора *Жизни Толстого*, написанной в тоне сплошного панегирика, словно житие святого, но ценной по количеству содержащейся там информации. Толстой также вступил в отношения с некоторыми сектами христианских коммунистов и анархистов, например, с духоборами. Внешнее воздействие толстовского учения выразилось главным образом в отказе служить в армии, за что множество людей попало в тюрьму и в ссылку. Но самого Тол-

*Чертков был внуком помещика, у которого Егор Чехов, дед писателя, был крепостным.

стого правительство не трогало. Только в 1901 г. Синод отлучил его от Церкви. Эта мера, вызвавшая общее совершенно несправедливое возмущение в стране и за границей, просто зафиксировала то, что и так было всем известно: Толстой перестал быть православным христианином.

У Толстого никогда не было множества последователей, но его слава среди людей всех классов выросла необыкновенно. Она распространилась по всему миру, и в последние два десятилетия его жизни Толстого почитали так, как после смерти Вольтера не почитали ни одного писателя. Ясная Поляна стала новым Фернеем, более того, чуть ли не новым Иерусалимом. Туда шли паломники со всего света, чтобы только увидеть великого старца. Но семья Толстого, за исключением младшей дочери Александры, относилась к новому учению враждебно. Особенно против новых идей мужа была настроена графиня Софья Андреевна. Она не соглашалась раздать свое имущество, утверждая, что ее долг – обеспечить большую семью. Толстой отказался от авторского права на свои сочинения, но право владения имением и авторское право на прежние сочинения был вынужден отдать жене. Это создало явные противоречия между толстовской проповедью коммунизма и презрения к материальным богатствам и легкой, даже роскошной жизнью, которую он вел согласно порядку, заведенному женой – ибо Софья Андреевна воплощала философию Толстого времен *Войны и мира*: «Человек должен жить так, чтобы он и его семья имели самое лучшее». Это противоречие очень тяготило его, а Чертков всячески поддерживал это тягостное чувство. Он и Софья Андреевна возглавили два лагеря, воюющие за Толстого. Сам Толстой обладал завидным здоровьем для своего возраста, но серьезно забо-

лел в 1901 г., и ему пришлось долго прожить в Крыму.

Он продолжал работать до конца жизни, без намека на ослабление умственных сил. История его «бегства» и смерти всем известна. Противоречия его жизни угнетали его все больше и, побуждаемый Чертковым, в раздражении на жену он, вместе с дочерью Александрой и доктором, покинул Ясную Поляну. Неизвестно, куда он собирался отправиться, но после недолгих бесцельных блужданий ему пришлось остановиться на станции Астапово. Там его уложили в доме начальника станции и 7 ноября (по старому стилю) 1910 г. он умер.

3. ЛЕСКОВ

Лесков был всего на три года моложе Толстого, но печататься он начал, когда ему было уже за тридцать, и время, когда с жаром, с радостью принимали великое поколение романистов, уже миновало. Наступило время напряженной внутрипартийной борьбы, когда ни один писатель не мог надеяться, что все критики примут его одинаково хорошо, и даже на частичное признание какой-либо партией могли рассчитывать лишь те писатели, которые к ней принадлежали. Лесков никогда не принадлежал ни к какой партии – и претерпел все последствия этого. Он имел немалый успех у читающей публики, но критика не обращала на него внимания. Даже теперь, когда он занял среди классиков бесспорное место и его знают лучше и читают больше, чем, скажем, Гончарова или Писемского, он не удостоился «официального» признания, т. е. постоянного места в учебниках. Лесков – разительный пример невыполнения русской критикой своего долга. Славу ему создали читатели вопреки критике.

Николай Семенович Лесков родился в селе Горохово Орловской губернии в 1831 г. Отец его был чиновник и сын священника. Мать происходила из дворянской семьи, и детство его было обычное дворянское детство. Большое влияние на него оказала его тетка Поля, которая вышла замуж за англичанина-квакера и примкнула к этой секте. Шестнадцати лет Лесков потерял родителей и остался один на свете, вынужденный сам зарабатывать себе на хлеб. Пришлось бросить гимназию и поступить на службу. Он служил в разных казенных провинциальных учреждениях. Тут ему открылись реальные картины русской действительности. Но по-настоящему он открыл жизнь, когда оставил государственную службу и стал служить у англичанина Шкотта, как и тетя Поля, сектанта, который управлял огромными имениями богатого помещика. На этой службе Лесков приобрел обширные познания о русской жизни, весьма отличающиеся от типичных представлений молодых образованных людей того времени. Благодаря житейской подготовке Лесков стал одним из тех русских писателей, которые знают жизнь не как владельцы крепостных душ, чьи воззрения изменились под влиянием французских или немецких университетских теорий, как Тургенев и Толстой, а знают ее из непосредственной практики, независимо от теорий. Потому-то взгляд его на русскую жизнь так необычен, так свободен от снисходительной сентиментальной жалости к русскому крестьянину, столь характерной для либерального и образованного крепостника. Его литературная работа началась с писания деловых отчетов для м-ра Шкотта, который не замедлил обратить внимание на содержавшиеся там сокровища – здравый смысл, наблюдательность, знание народа. Лесков начал писать для газет и журна-

лов в 1860 г., когда ему было 29 лет. Первые статьи касались только практических, бытовых вопросов. Но вскоре – это произошло в 1862 г. – Лесков бросил службу, переехал в Петербург и стал профессиональным журналистом. То было время большого общественного подъема. Общественные интересы захватили и Лескова, но в высшей степени практический ум и житейский опыт не позволили ему безоговорочно примкнуть ни к одной из тогдашних партий горячих голов, не приспособленных к практической деятельности. Отсюда и изоляция, в которой он оказался, когда произошел инцидент, оставивший несмываемый след в его литературной судьбе. Он написал статью о больших пожарах, в том году разрушивших часть Петербурга, виновниками которых по слухам считались «нигилисты» и радикально настроенные студенты. Лесков не поддержал этот слух, но упомянул о нем в своей статье и потребовал, чтобы полиция провела тщательное расследование с целью подтвердить или опровергнуть городские слухи. На радикальную прессу это требование подействовало как разорвавшаяся бомба. Лескова обвинили в том, что он натравливает чернь на студентов и «информирует» полицию. Ему объявили бойкот и изгнали из прогрессивных журналов. В это время он начал писать художественную прозу. Первый рассказ (*Овцебык*) появился в 1863 году. За ним последовал большой роман *Некуда* (1864). Этот роман вызвал новые недоразумения с радикалами, которые умудрились разглядеть в некоторых персонажах клеветнические карикатуры на своих друзей; этого было достаточно, чтобы заклеймить Лескова как подлого клеветника-реакционера, хотя главные социалисты в романе изображены почти святыми. В следующем своем романе, *На ножах* (1870–1871), Лесков по-

шел в изображении нигилистов значительно дальше: они представлены как кучка мерзавцев и подлецов. «Политические» романы – не лучшее из созданного Лесковым, и не они создали ему нынешнюю славу, слава эта основана на его рассказах. Но именно они сделали Лескова жупелом всей радикальной литературы и лишили самых влиятельных критиков возможности отнестись к нему хоть с какой-то долей объективности. Единственным, кто приветствовал, ценил и ободрял Лескова, был знаменитый славянофильский критик Аполлон Григорьев, человек гениальный, хотя и сумасбродный. Но в 1864 году Григорьев умер, и всей своей позднейшей популярностью Лесков обязан только никем не направляемому хорошему вкусу публики.

Популярность началась после публикации «хроники» *Соборяне* в 1872 г. и ряда рассказов, в основном из жизни духовенства, которые последовали за *Хроникой* и печатались до самого конца 70-х гг. В них Лесков является защитником консервативных и православных идеалов, что привлекло к нему благосклонное внимание высокопоставленных особ, в том числе супруги Александра II, императрицы Марии Александровны. Благодаря вниманию императрицы Лесков получил место в комитете министерства просвещения, практически синекуру. В конце 70-х гг. он присоединился к кампании защиты православия против пиетистской пропаганды лорда Рэдстока. Однако Лесков никогда не был последовательным консерватором, и даже его поддержка православия против протестантизма опиралась, как на главный аргумент, на демократическое смирение, которым оно отличается от аристократического индивидуализма «великосветского раскола», как он называл рэдстоковскую секту. Его отношение к цер-

ковным учреждениям никогда не было до конца покорным, и его христианство постепенно становилось все менее традиционным и все более критическим. Рассказы из жизни духовенства, написанные в начале 80-х гг., были в значительной степени сатирическими, и из-за одного такого рассказа он потерял свое место в комитете. Лесков все больше и больше подпадал под влияние Толстого и к концу жизни стал истовым толстовцем. Измена консервативным принципам снова толкнула его к левому крылу журнализма, и в последние годы он сотрудничал в основном в журналах умеренно-радикального направления. Однако те, кто диктовал литературные мнения, о Лескове не высказывались и относились к нему весьма холодно. Когда в 1895 г. он умер, у него было множество читателей по всей России, но мало друзей в литературных кругах. Говорят, незадолго до смерти он сказал: «Теперь меня читают за красоту моих выдумок, но через пятьдесят лет красота поблекнет, и мои книжки будут читать только ради идей, которые там содержатся». Это было удивительно дурное пророчество. Теперь, более чем когда-либо, Лескова читают из-за несравненной формы, из-за стиля и манеры рассказа – меньше всего из-за его идей. В сущности, немногие из его поклонников понимают, какие у него были идеи. Не потому, что эти идеи непонятны или так уж тщательно спрятаны, но просто потому, что внимание поглощено совсем другим.

Самое поразительное и оригинальное у Лескова – это русский язык. Его современники писали и старались писать ровным и гладким языком, избегая слишком ярких или сомнительных оборотов. Лесков же жадно хватал каждое неожиданное или живописное идиоматическое выражение. Все формы профессионального или классового

языка, всевозможные жаргонные словечки – все это можно встретить на его страницах. Но особенно любил он комические эффекты просторечного церковнославянского и каламбуры «народной этимологии». Все это, конечно, непереводимо. Он, как и О. Генри, позволял себе в этом отношении большие вольности и изобрел множество удачных и неожиданных деформаций привычного смысла или привычного звучания. Другая отличительная черта Лескова: он, как никто другой из современников, владел даром рассказа. Как рассказчик он, пожалуй, занимает в современной литературе первое место. Его рассказы – просто анекдоты, рассказанные с колоссальным смаком и мастерством; даже в своих больших вещах он любит, характеризуя своих персонажей, рассказать о них несколько анекдотов. Это было противоположно традициям «серьезной» русской литературы, и критики стали считать его просто гаером. Самые оригинальные рассказы Лескова так набиты всевозможными случаями и приключениями, что критикам, для которых главное были идеи и тенденции, это казалось смешным и нелепым. Слишком очевидно было, что Лесков просто наслаждается всеми этими эпизодами, как и звуками и гротескными обличьями знакомых слов. Как ни старался он быть моралистом и проповедником, он не мог пренебречь случаем рассказать анекдот или скаламбурить. Толстой любил рассказы Лескова и наслаждался его словесной эквилибристикой, но пенял ему на перенасыщенность его стиля. По мнению Толстого, главным недостатком Лескова было то, что он не умел удержать свой талант в рамках и «перегружал свой воз добром». Этот вкус к словесной живописности, к быстрому изложению запутанного сюжета разительно отличается от методов почти всех остальных русских рома-

нистов, особенно Тургенева, Гончарова или Чехова. В лесковском видении мира нет никакой дымки, нет атмосферы, нет мягкости; он выбирает самые кричащие цвета, самые грубые контрасты, самые резкие контуры. Его образы предстают при беспощадном дневном свете. Если мир Тургенева или Чехова можно уподобить пейзажам Коро, то Лесков – это Брейгель-старший, с его пестрыми, яркими красками и гротескными формами. У Лескова нет тусклых цветов, в русской жизни он находит характеры яркие, живописные и пишет их мощными мазками. Величайшая добродетель, из ряда вон выходящая оригинальность, большие пороки, сильные страсти и гротескные комические черты – вот его любимые предметы. Он одновременно и служитель культа героев, и юморист. Пожалуй, можно даже сказать, что чем героичнее его герои, тем юмористичнее он их изображает. Вот этот юмористический культ героев и есть самая оригинальная лесковская черта.

О лесковских политических романах, навлекших на него враждебность радикалов, можно не говорить. По уровню они не выше средних «реакционных» романов 60-70-х гг. Они заслуженно забыты и не играют никакой роли в нынешней лесковской славе. Но рассказы, которые он писал в то же самое время, очень хороши. Они не так богаты словесными радостями, как рассказы зрелого периода, но в них уже в высокой степени проявлено его мастерство рассказчика. В отличие от поздних вещей они дают картины безвыходного зла, непобедимых страстей. Пример тому *Леди Макбет Мценского уезда* (1866), которая была переведена на английский. Это очень сильное исследование преступной страсти женщины и веселого цинического бессердечия ее любовника. Холодный беспощадный свет льется на все происхо-

дящее и обо всем рассказано с крепкой «натуралистической» объективностью. Другой замечательный рассказ того времени – *Воительница*, колоритная история петербургской сводницы, которая относится к своей профессии с восхитительно-наивным цинизмом и глубоко, совершенно искренно обижена на «черную неблагодарность» одной из своих жертв, которую она первая толкнула на путь позора.

За этими ранними рассказами последовали серия *Хроник* выдуманного города Старгорода, «русского Барчестера», поскольку за одну из них английский критик уже назвал Лескова «русским Троллопом». Они составляют трилогию: *Старые годы в селе Плодомасове* (1869), *Соборяне* (1872) и *Захудалый род* (1875). Вторая из этих хроник – самое популярное из лесковских произведений. Речь в ней идет о старгородском духовенстве. Глава его, протопоп Туберозов – одно из самых удавшихся Лескову изображений «праведника». Дьякон Ахилла – великолепно написанный характер, из самых изумительных во всей портретной галерее русской литературы. Комические эскапады и бессознательное озорство огромного, полного сил, совершенно бездуховного и простодушного как ребенок дьякона и постоянные репримандь, которые он получает от протопопа Туберозова, известны каждому русскому читателю, а сам Ахилла стал общим любимцем. Но вообще *Соборяне* вещь для автора нехарактерная – слишком ровная, неторопливая, мирная, бедная событиями, нелесковская. Для любой из типичных для него вещей самая мысль о сравнении с Троллопом показалась бы нелепой.

Типичная вещь – это *Очарованный странник* (1874). Тут его мастерство рассказчика достигло высшей точки. На ста, примерно, страницах рас-

сказана полная событий и необычайных приключений жизнь авантюриста поневоле, который заколдован и всю жизнь, хочет не хочет, бросается из одного приключения в другое. Приключения сменяются с дух захватывающей быстротой, о каждом из них рассказывается в очень быстром темпе, и все они насыщены выразительными и живописными подробностями. Рассказ ведется от первого лица – это любимый лесковский способ дать полную волю своей словесной изобретательности. В тот же год, что и *Очарованный странник*, появился *Запечатленный ангел*, еще одна авантюрная история, поведанная колоритным языком старообрядца – захватывающая история о возвращении иконы, конфискованной властями. В этих и во многих других рассказах материал Лескову дает религиозная жизнь русского народа. Его религиозный идеал, поначалу очень близкий к церковному православию, в последних произведениях становится более чисто этическим, чем православным. Уже таков был рассказ *На краю света* (1876) – о русском миссионере, которого спас от смерти в сибирской тайге туземец-язычник и который приходит к заключению, что миссионерство в том виде, как оно ведется, идет только во зло для туземцев. Затем появились рассказы о праведных людях – об удивительных пуританских и христианских добродетелях, встречающихся в разных классах русского общества. В них, как и в *Мелочах архиерейской жизни*, Лесков приближается к чистому журнализму. В этих рассказах нет вымысла. Границы повествовательной формы размыты, и повествование то и дело переходит в обсуждение. Вскоре после этого Лесков подпал под влияние Толстого, но и не подумал отказываться от особенностей своего стиля: именно в 80-е гг. были написаны самые роскошные,

самые оригинальные его рассказы. В таких рассказах, как *Левша* (1882), *Грабеж* (1887), в большинстве рассказов из сборника *Святочные рассказы* (1886) и *Рассказы кстати,* нет ничего, кроме чистого наслаждения рассказом. *Левша* – самое изумительное из этих произведений. Там рассказывается о том, как английский кузнец сделал стальную блоху в натуральную величину и преподнес ее императору Александру I. Император зовет тульских кузнецов, чтобы они это превзошли, и они подковывают английскую блоху золотыми подковками. Левшу везут в Англию, но, вернувшись в Россию, он попадает в тюрьму за пьянство. Это рассказано изумительным языком, где каждое третье слово – необычайно смешное лесковское изобретение. По читательской любви *Левша* уступает только *Соборянам*.

Однако большая часть его поздних произведений проникнута «новым христианством», которое он сам отождествлял с толстовским учением. С этим отождествлением нельзя полностью согласиться. Христианство Лескова, как и толстовское, антиклерикальное, сектантствующее и чисто этическое. Но на этом сходство кончается: господствующая этическая нота иная. Тут в культ возводится не моральная чистота и разум, а смирение и милосердие. «Духовная гордыня», самодовольная праведность для Лескова величайшее преступление, и весьма сомнительно, чтобы герой драмы *И свет во тьме светит* ему бы понравился. Главная добродетель в его глазах – действенное милосердие, духовную чистоту он ценит не слишком высоко, а физическую еще того менее. Милосердие его проституток часто показано в контрасте с гордой и холодной добродетелью матрон. Его женщины не останавливаются перед проституцией ради спасения своих возлюбленных. Один из

самых святых его персонажей, скоморох Памфалон из одноименного рассказа, проводит всю жизнь, устраивая богатым фривольные и отнюдь не добродетельные увеселения, но, ни минуты не колеблясь, жертвует все свои с трудом заработанные сбережения, чтобы спасти человека в бедственном положении. Ощущение греха как необходимой почвы для святости и осуждение самодовольной гордости добродетелью как греха перед Духом Святым очень близко к нравственному чувству русского народа и Восточной церкви и совершенно отлично от толстовского гордого протестантского и люциферианского идеала совершенства. Многие поздние рассказы Лескова, написанные в его ранней манере, принадлежат к числу лучших, и среди них – последний, название которого так характерно для его культа смирения – *Дама и фефела*.

Но самые характерные произведения последних лет – это рассказы из времен раннего христианства (*Гора*, *Аскалонский злодей*, *Прекрасная Аза*), написанные в новой манере. Сюжеты и места действия не позволяют Лескову пуститься в словесные вольности и выдумки. И все-таки склонность к пышной цветистости не покинула его, и при всем своем преклонении перед Толстым Лесков не стал имитировать «классическую» манеру народных рассказов. Рассказы его так же живописны, разнообразны и затейливы, как всегда. У него развивается новое качество – неожиданная могучая сила воображения. Он словно по волшебству воссоздает живую, яркую, роскошную картину жизни при последних языческих и ранних византийских императорах. У него очень мало точных знаний об этом периоде, он допускает грубые анахронизмы, да и в древней географии он тоже не силен. Воссоздаваемый им мир многим

обязан житиям святых, кое-чем – Флоберу и очень многим – авторскому воображению. Тут постоянно ощущается очаровательная тонкая струйка скрытого юмора. И результат получается причудливый и барочный. Для русского читателя особенно ново было то, что сексуальные эпизоды описывались смело и открыто. Стыдливая тогдашняя критика подняла крик против распущенности, странной для толстовца. Лескова обвиняли в неискренности, в использовании нравоучительных сюжетов как простого предлога для сладострастных и чувственных сцен. Однако Лесков был совершенно искренен, и для его сознательного «я» мораль и была главным в этих рассказах. Но в чудесном рассказчике были сложности, которых не было в его простоватых критиках, и его подсознательное «я» художника одинаково наслаждалось описанием проделок александрийских цветочниц и высокого смирения главных героев. Он видел русскую жизнь как жестокий, грубый, яркий карнавал преступлений, мошенничества и героизма. Теперь он создал для себя такую же великолепную и непристойную картину римского Востока. Ибо если он что ненавидел, так это сосредоточенную на себе самодовольную респектабельность.

К последним рассказам принадлежит и *Заячий ремиз*, опубликованный посмертно в 1917 году (отдельным изданием – в 1923-м). Это одно из самых замечательных его произведений и величайшее достижение Лескова-сатирика. Почти всю историю рассказывает своими словами Оноприй Опанасович Перегуд, обитатель сумасшедшего дома. В своей прежней жизни он был сыном мелкого малороссийского помещика; благодаря тому, что его отец учился в бурсе с местным архиереем, он получил место станового пристава. Оноприй

Опанасович, чрезвычайно тупой и недалекий, мирно сидел на своем посту до самых 60-х гг., когда началось революционное движение и его обуяло честолюбивое желание – поймать нигилиста. Он поймал нескольких нигилистов, но все они оказались законопослушными гражданами, а один даже шпиком, который сам охотился за нигилистами. В конце концов его обводит вокруг пальца собственный кучер, который и оказывается настоящим нигилистом. Эта неожиданность сводит его с ума, и он попадает в сумасшедший дом. В этом рассказе содержатся все лучшие черты лесковского стиля – великолепный характерный язык, бурлескные положения, поразительные истории; но он подчинен одной идее, и фигура незадачливого станового вырастает в символ громадного исторического и нравственного значения.

Несмотря на восхищение, которое вызывает Лесков у некоторых английских критиков, как, например, у Бэринга, он все еще не дошел до англоязычного читателя. За последние три года появились два тома его переводов (*Часовой* и другие рассказы в переводе А. Е. Чамота и *Соборяне* в переводе Изабел Ф. Хэпгуд), но они не привлекли большого внимания. Тут во многом виновато несовершенство переводов. Выбор рассказов тоже был не слишком удачен – Лесков представлен исключительно своей мрачной и серьезной ипостасью, и его юмористический дар остается непризнанным. Но есть и более глубокая причина – англосаксонский читатель составил себе твердое представление о том, чего он ждет от русского писателя, а Лесков этому представлению не отвечает. Но те, кто действительно хотят узнать больше о России, должны рано или поздно признать, что не вся Россия содержится в книгах Достоевского или Чехова и что когда хочешь что-ни-

будь узнать, то прежде всего надо освободиться от предрассудков и остерегаться поспешных обобщений. Тогда англичане, вероятно, приблизятся к пониманию Лескова, которого русские люди признают самым русским из русских писателей и который всех глубже и шире знал русский народ таким, каков он есть.

4. ПОЭЗИЯ: СЛУЧЕВСКИЙ

В царствование Александра II поэзия страдала по тем же причинам, что и проза, но гораздо больше. Русская «викторианская» поэзия и сама по себе была не особенно могучим древом. Она была эклектична; высокий уровень пушкинской поры остался позади, она не верила в собственное право на существование и только искала компромисса между чистым искусством и общественной пользой. Типичные русские «викторианцы» – Полонский, Майков, Алексей Толстой – писали иногда очень хорошие стихи, но в сравнении со своими великими современниками-прозаиками казались чуть ли не карликами, и не только по силе таланта, но и по владению мастерством. Поэзия в их руках не могла развиваться. Но кроме них были и другие поэты, которые, вырвавшись из «викторианского компромисса» и устремившись в диаметрально противоположных направлениях, создали поэзию более мощную, менее декадентскую и более плодотворную. Это были Некрасов и Фет.

Некрасов (1821–1877) отбросил весь арсенал средств традиционной поэзии и ввел новый стиль, гораздо более реалистический и смело-модернистский. Его мощный и неотшлифованный гений создал произведения огромной силы, но те, кто могли бы быть его учениками, неспособны были ничему у него научиться, так же как и он был неспо-

собен их чему-нибудь научить. Они смогли позаимствовать у него только главную тему – «страдания народа», – но никак не буйную и импульсивную оригинальность. «Эстеты» Некрасова презирали, а радикалы им хотя и восхищались, но в основном за благородные гражданские чувства. Они соглашались, что стих его грубоват, но все его недостатки следует, считали они, простить за благородные чувства, которые он выражает. Только в наше время выяснилось, что Некрасов не только хороший демократ (в действительности он был как демократ очень плох!), но и великий и совершенно оригинальный поэт. В те времена никто даже подражать ему не умел, и гражданская поэзия в руках его продолжателей впала в полное ничтожество. Фет (1820–1892), со своей стороны, отверг компромисс ради чистой поэзии. Для него поэзия была чистейшей эссенцией, чем-то вроде разреженного воздуха на горных вершинах – не дом человеческий, а святилище. Ранние его стихи (1840–1860) – это чистая музыка, и он во многом предвосхитил самые оригинальные черты Верлена.

В 60-е гг. антиэстетическая критика высвистала его из литературы, и он перестал печататься. Он вел жизнь обычного помещика, поддерживал отношения с Толстым и жизненной практикой подкреплял свое убеждение, что поэзия и жизнь – разные вещи. Занявшись увеличением своих доходов, он только изредка восходил на горные вершины поэзии. В течение двадцати лет он не напечатал ни одной строчки. Когда же он снова появился перед читателем с подборкой избранных стихов этого двадцатилетия, он был уже другим поэтом. Поздние стихи, собранные в четырех выпусках *Вечерних огней* (1883–1891), менее музыкальны, чем его ранние песни, более напряженны, более сжаты и в них больше мысли. Идеал чистой

поэзии тут достигается методами, напоминающими Малларме и Поля Валери. Это чистое золото, без малейшей примеси. Короткие стихотворения, обычно не более чем в три строфы, исполнены поэтической значимости, и хотя темой их является страсть, в действительности они говорят о творческом процессе, извлекающем из эмоционального сырья чистую эссенцию поэзии. Фет высоко ценился теми, кто не мерил поэзию по шкале прогрессивной гражданственности. Но принципы его позднего творчества были по-настоящему усвоены, восприняты только символистами, с самого начала признавшими Фета одним из величайших своих учителей.

Если же не считать Фета, то поэзия «искусства для искусства» упала так же низко, как и гражданская. Даже по сравнению с тогдашними романистами поэты, родившиеся между 1830 и 1850 гг., вызывают только презрение. Основной причиной этого является опять-таки пренебрежение к мастерству. Особенно хорошо это видно в произведениях Константина Случевского (1837–1904), в котором были зачатки гениальности, но который мог выразить себя только заикаясь. Он очень рано начал печататься, но, как и Фет, был вынужден замолчать из-за свиста нигилистской критики и, как и Фет, перестал публиковаться. Когда атмосфера для поэзии стала легче, он снова явился перед публикой и в 1880 г. напечатал сборник своих стихов. Радикалы приняли его не лучше, чем за двадцать лет перед тем, но к этому времени появились новые читатели, которые могли оценить его не с точки зрения общественной пользы. Он стал даже чем-то вроде главы поэтической школы, и его иногда называли королем поэтов, но, будучи только заикой, не имеющим представления о самых основ-

ных положениях своего ремесла, он не мог иметь плодотворного влияния.

Несмотря на низкий уровень поэтического мастерства, Случевский настоящий поэт и при этом поэт необычайно интересный. Как и Некрасов, но по-иному, он стремился разорвать путы романтической традиции и присоединить к поэзии области, которые ранее считались ей не принадлежащими. У него был философский ум, и он хорошо знал современную научную литературу. У него было великолепное видение мира, позволявшее наслаждаться безграничным многообразием живых существ и предметов. Его «географические» стихи, особенно вдохновленные русским Севером и мурманским побережьем, принадлежат к числу лучших. Но еще сильнее его притягивали вечные вопросы добра и зла, жизни и смерти. Он размышлял о проблеме личного бессмертия, и некоторые его стихи на эту тему поразительны. У него был чудесный дар выражать свою веру в стихах запоминающихся и острых. В одном из его пасхальных стихотворений Мария обнаруживает, что Христа нет в могиле:

И мироносицы бежали...
Бегут... Молчат... Признать не смеют,
Что смерти – нет, что будет час,
Их гробы тоже опустеют,
Пожаром неба осветясь.

И по контрасту с этим в другом стихотворении представлена ужасающая картина Страшного суда:

...В зеленом свете,
Струившемся не от погасших солнц,
А от Господня гнева...

Господь, как в Страшном суде Микеланджело, встает, чтоб проклясть все человечество, «ибо прощение бесполезно, оно может быть даровано лишь нерожденному младенцу».

Другое страшное видение – *После казни в Женеве*: поэт видит сон, что он стал «звенящей чувствительной струной», натянутой на балалайку, как на пыточное колесо, и какая-то «старуха страшная» играет на этой струне псалом. А рядом с этим стихотворением, исполненным такого символического смысла (и так ценившегося символистами), – другое стихотворение – *Поп Елисей*, по форме рассказ в стихах некрасовского толка, по теме поразительно напоминающий толстовский рассказ *Дьявол*. Вспышки гения нередко мелькают в его стихах, но в целом они не удовлетворяют и даже сердят, потому что читаешь и чувствуешь, что все это могло бы быть выражено гораздо лучше, если бы Случевский жил не в такое выродившееся время.

5. ЛИДЕРЫ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ: МИХАЙЛОВСКИЙ

У слова *интеллигенция* два значения. В более широком смысле оно включает все образованные классы и свободные профессии, независимо от их политических взглядов и градуса политической активности. В более узком смысле оно обозначает особый сектор этих классов – тех, кто активно и ревностно заинтересован в решении политических и общественных вопросов. В еще более узком смысле оно в дореволюционной России стало обозначать только более или менее радикально настроенные группы. Славянофилы и консерваторы не были «интеллигенцией». В этом смысле интеллигенция – замкнутый круг посвя-

щенных, секта, чуть ли не рыцарский орден. Такой русская интеллигенция стала в 60-х гг. и такой оставалась до самой большевистской революции. Туда никогда не входила вся интеллигенция (и даже ее большинство) в широком смысле. Но она оставалась центром, магнитным полюсом, притягивающим большинство. Влияние ее было велико. Основную армию радикализма составляли университетские студенты, но они находились под водительством прессы, литературы. Внутри этой «церкви» были свои разногласия по мелочам, и немало, но в нескольких основных вопросах они были едины. Во-первых, это была враждебность к существующему режиму; затем – вера в прогресс и демократию и чувство долга по отношению к тем, кого в 60-е гг. называли «младшим братом», т. е. к необразованным трудовым классам. Большинство радикалов были социалистами, но и на передовых либералов они смотрели как на «своих», если те были настроены в достаточной мере антиправительственно. История идей, господствующих среди интеллигенции, много раз описана, и историки интеллигенции не раз пытались отождествить историю этих идей с историей русской литературы. Это грубая фальсификация. Но ни одна история литературы не может пройти мимо основных линий развития общественных идей.

В 60-е и 70-е гг. было два основных направления в радикализме – нигилисты (или «мыслящие реалисты», как они себя называли) и народники. Нигилисты придавали особое значение материализму и агностицизму. Наука, особенно естествознание (Дарвин), была их основным оружием. В антиэстетическом движении они пошли дальше всех. Они были социалистами, но их социализм оставался на заднем плане. Первым своим долгом они считали просветить народ, дать ему практи-

ческие знания и сведения об эволюции. Влияние их было особенно сильно в 60-е годы, когда их лидером был блестящий памфлетист Писарев (1840–1868); но после смерти Писарева влияние нигилистов упало, и к началу рассматриваемого нами периода оно исчезло почти окончательно. Более ярко выраженными социалистами были народники; самое название их шло от культа народа, который они отождествляли с трудящимися классами и – особо – с крестьянством. Многие из них были «кающимися дворянами», одержимыми идеей отдать жизнь народу во искупление зла, причиненного крепостным правом. Вначале они были аполитичны и надеялись, что социальная революция произойдет сама собой в итоге процессов, идущих в крестьянской общине. Но к концу 70-х годов они породили «Народную волю», партию, которая обратилась к более активным революционным методам и организовала убийство Александра II. Реакция 80-х годов на некоторое время положила конец активной революционной деятельности, но народники оставались самой влиятельной и многочисленной группой интеллигенции. До самого пришествия марксизма в 90-х годах они сохраняли свою гегемонию среди радикальной интеллигенции. Некоторые из них после разгрома терроризма склонились к большей аполитичности, и многие народники в 80-х годах приблизились к пассивному анархизму Толстого или даже к еще более консервативному и славянофильскому анархизму Достоевского. Но все они продолжали исповедовать культ добродетелей русского народа, и девизом их оставалось «Все для народа!». Ведь народничество, в конце концов, это форма, которую приняло в России учение Жан-Жака Руссо.

Лидерами народников в 60-е и 70-е годы были поэт Некрасов и романист Салтыков. Они зада-

вали тон, они были популярны среди огромного большинства молодого поколения, но они были писателями, а не теоретиками, и потому не могли играть большой роли в составлении народнического катехизиса. «Доктором богословия» народнической «церкви» стал более молодой человек, Николай Константинович Михайловский (1842–1904), авторитетнейший толкователь учения, а в последние годы жизни, особенно после смерти Салтыкова в 1889 году, – «великий старец» русского радикализма. Он был социологом, и его книга *Что такое прогресс* до сих пор считается у наследников народничества *Summa Theologiae* их учения. Михайловский называл свой метод в социологии «субъективным»; это значило, что социальные науки надлежит изучать не беспристрастно, как естественные, а с точки зрения прогресса. Прогресс же для него означал счастье не большинства, а всех и каждого, ибо человек – высшая и единственная ценность, и нельзя жертвовать им ради общества. И именно социализм есть единственный порядок, который будет способствовать как счастью всех, так и полному расцвету каждого. Способ достижения прогресса – сознательные действия индивидуумов, вдохновленных Верой и сознающих свой долг перед Народом. Народничество в толковании Михайловского отличается от марксистского социализма по двум пунктам – своей этической основой и верой в человека-индивидуума. Оно ничего не знает ни о классовой морали, ни о суеверной вере в марксовы законы эволюции.

Однако Михайловский писал не только социологические труды: он был замечательным журналистом; и его полемические статьи (хотя, как это обычно бывает с полемическими статьями, они не всегда справедливы) всегда блестящи и остры. Он был также и критиком, и хотя, как и

все критики того времени, в критиковавшихся им писателях он обращал внимание только на «тенденцию» и меру общественной пользы, он обладал великолепной критической проницательностью. Уже в 1873 г. он сумел разглядеть в педагогических статьях Толстого разрушительную и анархическую природу толстовского учения и предсказать тот путь развития, на который он встанет после 1880 г. (*Десница и шуйца графа Льва Толстого*). Критический шедевр Михайловского – его очерк о Достоевском (*Жестокий талант*, 1882). Он полон подавленной, но несомненной враждебности к идеям и личности Достоевского, но с удивительной точностью Михайловский, указывая на любовь Достоевского к страдающим, увязывает это с его «садизмом». Он первый указал на значение *Записок из подполья*, признав их центральное место в творчестве Достоевского.

6. КОНСЕРВАТОРЫ

В политической жизни радикалы оставались оппозицией. В литературе же они были большинством, а оппозицией были, наоборот, сторонники существующего порядка. Консервативные писатели имели значительное влияние на правительство, но читателей у них было меньше, чем у радикалов. Польское восстание 1863 года и особенно убийство Александра II в 1881 году оттолкнуло большинство высших и средних классов от радикализма в практической политике, и реакционная политика правительства Александра III пользовалась в стране значительной поддержкой. Но этот консерватизм (как часто происходит с консерватизмом) был последствием страха и инертности. Тут не было интереса к идеям консерваторов. Мыслящие слои нации оставались в большинстве

своем радикалами и атеистами. И только крошечное меньшинство среди мыслящих людей – правда, самые независимые, оригинальные и искренние умы своего времени – отнеслось критически к догмам агностицизма и демократии и обратилось к творческому воскрешению христианских и национальных идей. Но независимая мысль вовсе не интересовала публику – она предпочитала или радикализм, или радикализм, разведенный водичкой, – и независимым писателям-консерваторам, таким как Григорьев, Достоевский, Леонтьев, Розанов, приходилось бороться с общим равнодушием и его последствиями – безработицей и нищетой. Только Достоевскому удалось победить в этой борьбе. Рассчитывать на внимание могли только киты политической прессы, представители одного из двух основных консервативных течений. Этими двумя течениями были – славянофилы, представляемые Аксаковым, и практичные правительственные националисты, возглавлявшиеся Катковым. Иван Аксаков (1823–1886), сын великого мемуариста, был последним представителем старого идеалистического славянофильства сороковых годов. Он был блестящим и смелым публицистом, имевшим огромное политическое влияние, в особенности во время турецкого кризиса 1876–1878 годов. Но творцом идей он не был. Катков (1818–1888) же и того меньше. Это был красноречивый и твердый в своей позиции журналист, и его сила воли и точность целей нередко заставляли правительство проводить более твердую политику, чем она была бы без катковской поддержки. Но он был цепным псом реакции, а не ее философом. Титул этот скорее заслуживал знаменитый Победоносцев (1827–1907), обер-прокурор Синода в течение тридцати лет, имевший огромное политическое влияние на Александра III и, в первые

годы царствования, также и на Николая II. Но его консерватизм был чисто негативный, происходивший из глубочайшего неверия в какие бы то ни было реформы; продукт скептицизма, не верящего в возможность рационального улучшения. В глубине души он был нигилистом, считавшим, что существующий строй не хуже всякого другого и что лучше поддерживать его всеми возможными средствами, нежели пускаться в сомнительные эксперименты.

Но среди тех, кто был не так тесно связан с правительством и политикой, были люди, защищавшие традиционные основы русского государства и Церкви по другим, более достойным причинам. Из старых славянофилов, романтических идеалистов, веривших во врожденное, Богом данное превосходство русской нации и в великую ответственность, которую несет Россия за этот опасный дар Провиденья, последним был Аксаков.

Славянофильство более позднего периода, более демократичное и менее избирательное, потеряло с Григорьевым (1822–1861) и Достоевским своих крупнейших лидеров. Оставался Страхов (1828–1896), философ и критик, союзник Достоевского в журнализме, без особого восторга относившийся к своему великому партнеру; из всех, кто знавал Достоевского, только Страхову удалось на мгновение с ужасом заглянуть в «инфернальную, подпольную» душу творца Ставрогина. Мы не будем разбирать философские труды Страхова, да и как критик он был не особо крупной величиной. Но он был центром антирадикального идеализма в 80-е гг., главным связующим звеном между славянофилами и мистическим возрождением последнего десятилетия XIX века. Его биография для истории литературы значительнее, чем его участие в литературном процессе. Он был

сотрудником Достоевского, близким другом Толстого и литературным крестным отцом самого крупного писателя мистического возрождения – Розанова.

Другая интересная фигура – Николай Данилевский (1822–1885), создатель научного славянофильства. По образованию он был естествоиспытатель, большую часть жизни провел, борясь с филоксерой в своем крымском имении, и подвел под свой национализм биологическую базу. Его книга *Россия и Европа* (1869) развивает теорию индивидуальных, взаимонепроницаемых цивилизаций. Он видел в России и в славянстве зародыши новой цивилизации, которой суждено заменить западную. Он не считал Россию в каком бы то ни было отношении выше Запада, он просто считал, что она другая и долг России оставаться самой собой, – не потому, что тогда она будет лучше и святее, чем Запад, а потому, что, не будучи Западом, она, подражая Западу, станет только несовершенной обезьяной, а не истинным участником западной цивилизации*.

Идеи Н. Данилевского оказали большое влияние на Константина Леонтьева, единственного действительно гениального консервативного философа того времени.

7. КОНСТАНТИН ЛЕОНТЬЕВ

Константин Николаевич Леонтьев родился в 1831 г. в родительском имении Кудиново (близ Калуги). В своих воспоминаниях он оставил нам

---

*Нет сомнения, что книга Данилевского в немецком переводе была источником идей Освальда Шпенглера, чья книга *Закат Европы* произвела сенсацию в Германии.

яркий портрет матери, оказавшей на него в детстве большое влияние, глубокую привязанность к которой он сохранил на всю жизнь. В свое время он поступил в гимназию, потом в Московский университет, где изучал медицину. Попал под влияние тогдашней «человеколюбивой» литературы и стал горячим поклонником Тургенева. Под влиянием этой литературы он написал в 1851 г. пьесу, полную болезненного самоанализа. Он отнес ее к Тургеневу, которому пьеса понравилась, так что по его совету ее даже приняли в журнал. Однако цензура ее запретила. Тургенев продолжал покровительствовать Леонтьеву и некоторое время считал его самым многообещающим молодым писателем после Толстого (чье *Детство* появилось в 1852 г.). В 1854 г., когда разразилась Крымская война, Леонтьев был на последнем курсе; студентам-медикам последнего курса было разрешено, если они отправятся на фронт, получить диплом, не заканчивая учения. Леонтьев пошел добровольцем в Крымскую армию в качестве хирурга. Он работал в основном в госпиталях, работал много, потому что страстно любил свою работу. Примерно в это время он разработал свою парадоксальную теорию эстетического имморализма, иногда принимавшую странные формы; так, он рассказывает в своих прекрасных воспоминаниях, что поощрял мародерство в казацком полку, к которому был прикомандирован. Но сам он оставался щепетильно честным. Он принадлежал к тем немногим нестроевым в Крымской армии, которые имели возможность обогатиться, – но этой возможностью не воспользовались.

Когда война закончилась, он вернулся в Москву без гроша. Он продолжал практиковать как врач и опубликовал в 1861–1862 гг. два романа, не имевших успеха. Это не великие произведения, но

они замечательны яростным напором, с которым он вызывающе и открыто высказывал свой эстетический имморализм. «Все хорошо, если красиво и сильно, а будь то святость или разврат, реакционность или революционность – не имеет значения». «Великая нация велика и в добре и в зле». Этот странный имморалистский пафос лучше всего виден в очень примечательном рассказе *Супружеская исповедь*, в котором пожилой супруг поощряет измены своей молоденькой жены не с позиции «женских прав» в стиле Жорж Санд, а потому, что хочет, чтобы она жила полной, прекрасной жизнью, полной страсти, восторга и страдания. Все эти вещи прошли тогда незамеченными. Он же в это время потянулся к славянофилам из-за их уважения и любви к оригинальности русской жизни; моральный же их идеализм оставался ему совершенно чуждым.

В 1861 г. он женился на необразованной крымской гречанке. Прожить литературой оказалось невозможно, и он стал искать для себя подходящее место. В 1863 г. его назначили секретарем и переводчиком в русское консульство в Кандии. Там он оставался недолго: вскоре его пришлось оттуда перевести за то, что он избил хлыстом французского вице-консула. Это, однако, не помешало его карьере. Он очень быстро продвигался вверх и в 1869 г. получил важный и независимый пост консула в Янине (в Эпире). Нельзя сказать, что все это время он вел себя примерно. Героем его был Алкивиад, и он старался жить «полной и прекрасной жизнью» по его образцу. Тратил много денег и не вылезал из любовных связей, о которых исправно докладывал своей жене. Ей это не слишком нравилось, и, вероятно, его откровения стали причиной ее душевной болезни. В 1869 г. она заболела психически и так и не выздоровела. Это был

первый удар. В 1871 г. последовал второй: умерла его мать.

В том же году его перевели в Салоники, где он заболел местной малярией. Ему угрожала смерть, и он на одре болезни дал обет отправиться на Афон, чтобы искупить свои грехи. Как только он оправился, он выполнил обет и провел на Афоне около года, подчиняясь строгому монастырскому распорядку под духовным руководством «старца». С этого время он признал греховность своей прежней жизни «по Алкивиаду» и своих имморалистических писаний и обратился к византийскому православию в его самой строгой и аскетической монастырской форме. Но по сути его эстетический имморализм не изменился, хотя и склонился перед правилами догматического христианства. В 1873 г., разойдясь с русским послом Игнатьевым по вопросу о расколе греко-болгарской церкви, Леонтьев оставил консульскую службу. Игнатьев, будучи славянофилом, принял, как и вся официальная Россия, сторону болгар, потому что те были славяне. Для Леонтьева болгары, будь они трижды славяне, были демократами и мятежниками, восставшими против своего законного господина, экуменического патриарха. Это было характерно для Леонтьева: славянство как таковое его не интересовало. Хотел он, чтобы в национальном своеобразии и традициях сохранялся незыблемый консерватизм – а консерватизма в греках, по его мнению, было больше, чем в болгарах, которых он с полным основанием подозревал в том, что они легко европеизируются и опустятся до мещанского уровня демократической западной цивилизации. Греков же – старосветских греческих крестьян, деревенских торговцев и монахов – он страстно любил. Для него они были бастионом византийской цивилизации, а она, с его

точки зрения, являлась величайшей, ни с чем не сравнимой ценностью.

Примерно в это время он прочел книгу Данилевского *Россия и Европа*, которая произвела на него сильное впечатление своей научно-биологической трактовкой истории цивилизаций. Он усвоил его идею отдельной цивилизации как полного и самодовлеющего организма и развил ее в замечательном очерке *Византинизм и славянство*. Однако идею Данилевского о том, что славяне – независимое культурное целое, он опроверг. По Леонтьеву, оригинальность России в том, что она воспитанница и наследница Византии. В отличие от славянофилов Леонтьев осудил западную цивилизацию не в целом, а только на ее последней стадии. Средневековая Европа и Европа XVII века ничуть не хуже Византии, но цивилизации подобны живым существам и, подвергаясь действию закона природы, обязательно проходят три стадии развития. Первая – первоначальная или примитивная простота; вторая – бурный рост со сложностями творческого и прекрасного неравенства. Только эта стадия и имеет ценность. В Европе она длилась с XI по XVIII век. Третья стадия – вторичное опрощение: разложение и гниение. Эти стадии в жизни нации соответствуют жизни индивидуума: эмбрион, жизнь и разложение после смерти, когда сложность живого организма снова распадается на составлявшие его элементы. С XVIII века Европа находится в третьей стадии, и есть основания думать, что ее гниением заражена и Россия.

Очерк прошел незамеченным, и для Леонтьева, после того как он покинул консульскую службу, наступили плохие времена. Доходы у него были незначительные, и в 1881 г. ему пришлось продать имение. Много времени он проводил по монасты-

рям. Какое-то время помогал редактировать какую-то провинциальную официальную газету. Потом его назначили цензором. Но до самой смерти материальное положение его было нелегким. Живя в Греции, он работал над рассказами из современной греческой жизни. В 1876 г. он опубликовал их (*Из жизни христиан в Турции*, 3 тома). Он очень надеялся, что рассказы эти будут иметь успех, но это был новый провал, и немногие, их заметившие, хвалили их только как хороший описательный журнализм. В восьмидесятых годах, при разгуле реакции, Леонтьев почувствовал себя чуть-чуть менее одиноким, менее в разладе с временем. Но консерваторы, уважавшие его и открывшие ему страницы своих периодических изданий, не сумели оценить его оригинального гения и относились к нему как к сомнительному и даже опасному союзнику. И все-таки в последние годы жизни он находил больше сочувствия, чем прежде. Перед смертью он был окружен тесной кучкой последователей и поклонников. Это в последние годы давало утешение. Он проводил все больше и больше времени в Оптиной, самом знаменитом из русских монастырей, и в 1891 г., с разрешения своего духовного отца старца Амвросия, принял монашество под именем Клемента. Он поселился в Троице (древний монастырь под Москвой), но жить ему оставалось недолго. Он умер 12 ноября 1891 г.

Писания Леонтьева, кроме его первых романов и рассказов из греческой жизни, делятся на три категории: изложение его политических и религиозных идей; литературно-критические статьи; воспоминания. Политические писания (в том числе *Византизм и славянство*) были опубликованы в двух томах под общим названием *Восток, Россия и славянство* (1885–1886). Написаны они

яростно, нервно, торопливо, отрывисто, но энергично и остро. Их нервное беспокойство напоминает Достоевского. Но в отличие от Достоевского Леонтьев – логик, и общий ход его аргументации, сквозь всю взволнованную нервозность стиля, в ясности почти не уступает Толстому. Философия Леонтьева (если можно называть ее философией) состоит из трех элементов. Прежде всего – биологическая основа, результат его медицинского образования, заставлявшая его искать законы природы и верить в их действенность в социальном и моральном мире. Влияние Данилевского еще укрепило эту сторону, и она нашла выражение в леонтьевском «законе триединства»: созревание – жизнь – разложение обществ. Во-вторых – темпераментный эстетический имморализм, благодаря которому он страстно наслаждался многоликой и разнообразной красотой жизни. И наконец – беспрекословное подчинение руководству монастырского православия, господствовавшее над ним в последние годы жизни; тут было скорее страстное желание верить, чем просто вера, но от этого оно было еще более бескомпромиссным и ревностным. Все три эти элемента вылились в его последнюю политическую доктрину, крайне реакционную, и в национализм. Он ненавидел современный Запад и за атеизм, и за атеистические, уравнительные тенденции, разлагающие сложную и разнообразную красоту общественной жизни. Главное для России – остановить процесс разложения и гниения, идущий с Запада. Это выражено в словах, приписываемых Леонтьеву, хотя в его произведениях они не встречаются: «Россию надо подморозить, чтобы она не сгнила». Но в глубине своей души биолога он не верил в возможность остановить естественный процесс. Он был глубочайшим антиоптимистом. Он не только ненавидел

демократический процесс, но и не верил в реализацию собственных идеалов. Он не желал, чтобы мир стал лучше. Пессимизм здесь, на земле, он считал основной частью религии. Политическая его «платформа» выражена его характерно встревоженным и неровным стилем в следующих формулах:

1. Государство должно быть многоцветным, сложным, сильным, основанным на классовых привилегиях и меняться с осторожностью; в общем, жестким до жестокости.

2. Церковь должна быть более *независима*, чем теперь, епископат должен быть смелее, авторитетнее, сосредоточеннее. Церковь должна оказывать на государство смягчающее влияние, а не наоборот.

3. Жизнь должна быть поэтичной, многообразной в своей национальной – противопоставленной Западу – форме (например – или не танцевать вовсе и молиться Богу, или танцевать, но по-нашему; придумать или развивать наши национальные танцы, совершенствуя их).

4. Закон, основы правления должны быть строже; люди должны стараться быть добрее; одно другое и уравновесит.

5. Наука должна развиваться в духе глубокого презрения к собственной пользе.

Во всем, что Леонтьев делал и писал, было такое глубокое пренебрежение к просто нравственности, такая страстная ненависть к демократическому стаду и такая яростная защита аристократического идеала, что его много раз называли русским Ницше. Но у Ницше самое побуждение было религиозным, а у Леонтьева нет. Это один из редких в наше время случаев (в средние века самый распространенный) человека, в сущности нерелигиозного, сознательно покоряющегося и

послушно выполняющего жесткие правила догматической и замкнутой в себе религии. Но он не был богоискателем и не искал Абсолюта. Мир Леонтьева конечен, ограничен, это мир, самая сущность и красота которого – в его конечности и несовершенстве. Любовь к Дальнему (*«Die Liebe zum Fernen»*) ему совершенно незнакома. Он принял и полюбил православие не за совершенство, которое оно сулило в небесах и явило в личности Бога, а за подчеркивание несовершенства земной жизни. Несовершенство и было то, что он любил превыше всего, со всем создающим его многообразием форм – ибо, если когда и был на свете настоящий любитель многообразия, то это Леонтьев. Злейшими его врагами были те, кто верили в прогресс и хотели втащить свое жалкое второсортное совершенство в этот блистательно несовершенный мир. Он с блистательным презрением, достойным Ницше, третирует их в ярко написанной сатире *Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения*.

Хотя Леонтьев и предпочитал литературе жизнь, хотя он и любил литературу лишь в той степени, в какой она отражала прекрасную, т.е. органическую и разнообразную, жизнь, он был, вероятно, единственным истинным литературным критиком своего времени. Ибо только он был способен в разборе дойти до сути, до основ литературного мастерства, независимо от тенденции автора. Его книга о романах Толстого (*Анализ, стиль и веяние. О романах графа Л. Н. Толстого*, 1890 г.) по своему проникновенному анализу толстовских способов выражения является шедевром русской литературной критики. В ней он осуждает (как сам Толстой за несколько лет перед тем в статье *Что такое искусство?*) излишне подробную манеру реалистов и хвалит Толстого за то, что

он ее бросил и не применял в только что вышедших народных рассказах. Это характеризует справедливость Леонтьева-критика: он осуждает стиль *Войны и мира*, хотя он согласен с философией романа и хвалит стиль народных рассказов, хотя и ненавидит «Новое христианство».

В последние годы жизни Леонтьев опубликовал несколько фрагментов своих воспоминаний, которые для читателя и есть самое интересное из его произведений. Написаны они в той же взволнованной и нервной манере, что и его политические эссе. Нервность стиля, живость рассказа и беспредельная искренность ставят эти воспоминания на особое место в русской мемуарной литературе. Лучше всего те фрагменты, где рассказывается вся история его религиозной жизни и обращения (но задержитесь и на первых двух главах о детстве, где описывается его мать; и на истории его литературных отношений с Тургеневым); и восхитительно живой рассказ о его участии в Крымской войне и о высадке союзников в Керчи в 1855 г. Это в самом деле «заражает»; читатель сам становится частью леонтьевской взволнованной, страстной, импульсивной души.

При жизни Леонтьева оценивали только с «партийных» точек зрения, и, так как он был прежде всего парадоксалистом, он удостоился лишь осмеяния от оппонентов и сдержанной похвалы от друзей. Первым признал леонтьевский гений, не сочувствуя его идеям, Владимир Соловьев, потрясенный мощью и оригинальностью этой личности. И после смерти Леонтьева он много способствовал сохранению памяти о нем, написав подробную и сочувственную статью о Леонтьеве для энциклопедического словаря Брокгауза-Ефрона. С тех пор началось возрождение Леонтьева. Начиная с 1912 г. стало появляться его собрание со-

чинений (в 9 томах); в 1911 г. вышел сборник воспоминаний о нем, предваренный прекрасной книгой *Жизнь Леонтьева*, написанной его учеником Коноплянцевым. Его стали признавать классиком (хотя порой и не вслух). Оригинальность его мысли, индивидуальность стиля, острота критического суждения никем не оспариваются – это уже общее место. Литературоведы новой школы считают его лучшим, единственным критиком второй половины XIX века; даже большевистская критика признает его литературные заслуги; а евразийцы, единственная оригинальная и сильная школа мысли, созданная после революции антибольшевиками, считают его в числе своих величайших учителей.

Глава II

1. ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ И НАЧАЛО ДЕВЯНОСТЫХ

Царствование Александра III (1881–1894) было периодом политической реакции. Убийство Александра II произошло на гребне революционной волны, и за ним последовало крушение всего движения. Правительство начало энергичную кампанию подавления, встретив поддержку общественного мнения высшего и среднего классов. За два-три года удалось разгромить все революционные организации. К 1884 г. все активные революционеры были или в Шлиссельбурге и в Сибири, или за границей. Почти десять лет никакого значительного революционного движения не было. Более законопослушные радикалы тоже пострадали от реакции. Их главные журналы были закрыты, и они потеряли возможность воздействия на массы интеллигенции. Довлели мирные и пассивные внеполитические устремления. Популярным стало толстовство, не столько своим огульным осуждением государства и Церкви, сколько ученьем о непротивлении злу – именно тем, чем оно отличалось от социализма. Большая часть среднего класса погрузилась в скучный быт и бесплодные мечтания – жизнь, знакомую английскому читателю по произведениям Чехова. Но конец царствования совпал и с началом нового сдвига: капиталистического предпринимательства.

В литературе восьмидесятые годы ознаменовались «эстетической» реакцией на утилитаризм шестидесятых и семидесятых. Она началась еще до 1881 г. – таким образом это не результат политического разочарования. Это был естественный и, в основе, здоровый протест духа литературы против всепроникающего утилитаризма предыдущего двадцатилетия. Движение не выступало под лозунгом «искусство для искусства», но писатели стали проявлять интерес к вещам, которые не давали непосредственной, сиюминутной пользы – таким, как форма, как вечные вопросы Жизни и Смерти, Добра и Зла, независимо от их социальной значимости. Даже самые тенденциозные восьмидесятники теперь старались, чтобы тенденция не слишком лезла в глаза. Ожила поэзия. Новые прозаики старались избегать бесформенности и растрепанности «тенденциозных» романистов и журналистских тенденций Салтыкова и Успенского. Они опять обратились к Тургеневу и Толстому и старались быть, как говорится в России, «художниками».

У этого слова, благодаря значению, которое в него вложили критики-идеалисты сороковых годов (Белинский), существует обертон, которого нет у его английского эквивалента. Среди прочего оно рождало у интеллигента конца века представление о мягкости; об отсутствии грубости, слишком явной тенденции, а также интеллектуального элемента – логики и «рефлексии». Оно было окрашено и учением Белинского, гласящим, что сущность искусства – «мышление образами», а не концепциями. Эта идея отчасти обусловила тот почет, в котором находятся описания видимых вещей – особенно эмоциональные описания природы в духе Тургенева.

Но при всем возвращении к «форме» и «вечным идеям» движение вовсе не являлось ренессан-

сом. Ему не хватало оригинальности и силы. Оно было консервативным и миролюбивым, эклектичным и робким. Оно боролось скорее за отсутствие великого безобразия, чем за великую красоту. Возрождение истинно активного чувства формы и истинно смелого метафизического мышления произошло потом, в 90-е годы XIX и в первые годы нынешнего столетия.

2. ГАРШИН

Первым и во многом самым характерным представителем прозаиков-восьмидесятников был Всеволод Михайлович Гаршин. Он происходил из помещичьей семьи; родился в 1855 г. в Донецком уезде. Гимназию окончил в Харькове, в 1873 г. поступил в Петербургский Горный институт, но его не закончил. Он был человеком с необычайно развитым нравственным чувством и, так как он воспитывался в годы, последовавшие за освобождением крестьян, естественно, приобрел образ мыслей «кающегося дворянина». Это не привело его в стан политической борьбы за народ, но когда разразилась война с Турцией (1877), он пошел на войну солдатом. Сделал он это не из патриотизма и не из авантюризма, но от глубокого убеждения, что если народ страдает на фронте, его долг страдать вместе с народом. Гаршин был хорошим солдатом. Его имя попало в газеты, он получил чин сержанта. В августе 1877 он был ранен в ногу и отправлен в Харьков. Там он написал *Четыре дня*, рассказ о раненом солдате, который четыре дня лежит, не в состоянии пошевелиться, на поле сражения рядом с разлагающимся телом мертвого турка. Рассказ появился в октябре 1887 г. и произвел сенсацию. Репутация Гаршина была установлена раз и навсегда. Он стал профессиональным

писателем. Но постепенно хрупкая душевная организация привела его к заболеванию, выразившемуся в постоянном и мучительном разладе со всем мировым порядком. Он постоянно находился на грани психического срыва. Поведение его стало странным. Однажды он пошел к премьер-министру Лорис-Меликову и стал его уговаривать «помириться» с революционерами. Это был один из первых его странных поступков. Но то обстоятельство, что он на собственном опыте знал, что такое психическая болезнь, помогло ему написать самый замечательный из своих рассказов – *Красный цветок* (1883). Состояние его ухудшалось. Он чувствовал неминуемое приближение безумия. Это усиливало его меланхолию и в конце концов привело к самоубийству. После особенно тяжелого приступа отчаяния он бросился в лестничный пролет и сломал ногу. Он так и не поднялся: после пятидневной агонии 24 марта 1888 г. он умер. Все знавшие его говорят о его необыкновенной чистоте и обаянии. Говорят особенно о его глазах, несравненных и незабываемых.

Сущность личности Гаршина в том, что ему был дан «гений» жалости и сострадания, такой же сильный, как у Достоевского, но без «ницшеанских», «подпольных» и «карамазовских» ингредиентов великого писателя. Дух жалости и сострадания пронизывает все его творчество, количественно небольшое: около тридцати рассказов, вошедших в один том. В большинстве из них он является умным учеником Тургенева и раннего Толстого. В нескольких (*Сигнал*, *Сказание о гордом Аггее*) он идет по указанному Толстым пути создания народных рассказов. *То, чего не было* и «*Attalea Princeps*» – басни с животными и растениями в человеческих ситуациях. Второй из этих рассказов принадлежит к лучшим гаршин-

ским созданиям – он пропитан духом трагической иронии. Он предвещает Чехова в великолепно построенном рассказе *Денщик и офицер*. Это рассказ об «атмосфере» – атмосфере унылой тоски и бессмысленной скуки. В *Очень коротком романе* он обрабатывает – более удачно – сюжет арцыбашевской *Войны* о неверности женщины, покинувшей героя, ставшего инвалидом. Это маленький шедевр по густоте и лирической иронии. Самый известный и самый характерный его рассказ – *Красный цветок*, первый из длинного ряда русских рассказов, посвященных сумасшедшему дому (вторым по времени был рассказ Чехова *Палата № 6*). В нем болезненное и напряженное нравственное чувство Гаршина достигает апогея. Это рассказ о безумце, одержимом желанием истребить зло в мире. Он делает открытие, что все зло сосредоточено в трех цветках мака, растущих в больничном саду, и ему удается, применив всевозможные хитрости и уловки, обмануть сторожа и сорвать эти цветы. Он умирает от нервного истощения, но умирает счастливый и уверенный в том, что осуществил свою задачу. Рассказ этот – сильный и мрачный. Удручающая атмосфера сумасшедшего дома передана с впечатляющим мастерством. Конец приходит как облегчение, как смерть мученика, но и тут таится жало горькой иронии.

Нельзя сказать, что Гаршин великий писатель. Его манера слишком связана с годами упадка литературы. Техника недостаточна; даже в *Красном цветке* читателя сердят встречающиеся несоразмерности. Но со всем тем стиль его – чистый, сдержанный и искренний, и даже случайные неловкости предпочтительнее, чем бойкая риторика и картонный драматизм андреевской школы.

3. ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ПРОЗАИКИ

Восьмидесятые и девяностые годы были плодотворны для русской беллетристики. Она была не слишком высокого качества, и даже в то время никто не думал, что происходит великое литературное возрождение. Но все же нельзя сказать, что не было ничего значительного. Нет необходимости рассматривать каждого из восьмидесятников в отдельности, достаточно будет беглого обзора. Старейший из всех (в течение долгого времени «старшина русской литературы») П. Д. Боборыкин (1836–1921) был скорее журналистом, чем писателем; его романы – фотографии разных душевных состояний, через которые проходил типичный «интеллигент», а также новых социальных явлений, как, например, «культурный купец». Написаны они «объективным» стилем, имитирующим стиль французской натуральной школы. Тоже журналистом, но другого толка, был Василий Немирович-Данченко (р. 1848 г., не путать с его братом Владимиром, основателем Московского Художественного театра); этот возил своего читателя по всему свету, позволяя себе легкий налет сенсационности. Его читали простодушные люди, наслаждавшиеся историческими романами Всеволода Соловьева (1849–1903), брата знаменитого философа. Но уважающие себя интеллигенты этой литературой не увлекались, это был «дурной тон».

Влияние Достоевского ощутимо в произведениях М. Н. Альбова (1851–1911), чрезвычайно длинно описывавшего болезненное психическое состояние священников и церковников; князя Д. П. Голицына-Муравлина (р. 1860), под впечатлением от князя Мышкина затеявшего галерею портретов патологических типов из аристократи-

ческой среды. Другая сторона Достоевского отразилась в произведениях К. С. Баранцевича (р. 1851), который писал рассказы в почтенной традиции *Бедных людей*, описывая страдания бедняков и угнетенных. Более строгая нота звучит в произведениях Мамина-Сибиряка (1852–1912), создавшего неподслащенные картины тяжелой и безрадостной жизни горняков Урала. Иероним Ясинский (р. 1850), натуралистический автор французского толка, очень рано провозгласил права Искусства для Искусства. Он был первым русским писателем, писавшим на темы пола, и в 1917 г. – первым беспартийным интеллигентом, примкнувшим к большевикам. Юмор южно-русской души нашел выражение в непритязательных повестях И. Н. Потапенко (1856–1929). Другой популярный юморист того времени – приятель Чехова Щеглов (псевдоним И. Л. Леонтьева, 1850–1910). Название его пьесы *Дачный муж* (забавная картинка русского пригорода) стало модным словечком и, можно сказать, вошло в язык. Новый комический тип создала и г-жа Микулич (псевдоним Лидии И. Веселитской, р. 1857). Ее *Мимочка* – остроумное изображение средней петербургской барышни из бюрократической среды – воплощение безмятежной пустоты.

Значительнее всех этих писателей был Александр Иванович Эртель (1855–1908). Он был народником, но потом расстался с обычным для русского интеллигента агностицизмом и занялся более спиритуалистической философией. Поэтому около 1910 г., когда лозунгом дня стало возрождение религии, возродился и интерес к Эртелю; опубликованы были его письма и собрание сочинений, имевшие значительный успех.

Первые его рассказы появились в 1880 г., но лучший и самый известный его роман – *Гардени-*

ны, их дворня, приверженцы и враги (1898, 2 тома). Роман при переиздании (1908 г.) удостоился чести выйти с предисловием Толстого. Толстой особо похвалил эртелевское искусство диалога. Он писал: «Неподражаемое, не встречаемое нигде достоинство этого романа, это удивительный по верности, красоте, разнообразию и силе народный язык. Такого языка не найдешь ни у новых, ни у старых писателей».

Не говоря уже об этом, *Гарденины* – один из лучших русских романов, написанных после эпохи великих романистов. Это широкая панорама жизни в большом имении на юге Центральной России. Герой – сын управляющего имением (как и сам Эртель). Характеры крестьян бесконечно разнообразны и блистательно индивидуализированы. То же можно сказать и об изображении деревенского среднего класса и деревенской полиции, разумеется, представленной в сатирическом освещении. Но сами Гарденины, один из которых – кающийся дворянин, изображены значительно хуже. Роман проникнут тонким поэтическим чувством природы. Один из наиболее запоминающихся эпизодов – рысистые гонки в Хреновой – могут постоять за себя даже в сравнении со сценой скачек из *Анны Карениной*.

Другой писатель, чьи произведения не потеряли своего обаяния, – Николай Георгиевич Михайловский, писавший под псевдонимом Н. Гарин (1852–1906). По профессии он был инженер-путеец и к литературе обратился довольно поздно. Главное его произведение – трилогия: *Детство Темы* (1892), *Гимназисты* (1893) и *Студенты* (1895). Эти вещи, написанные просто и искренно, не потеряли своего обаяния и теперь, а в свое время были необычайно популярны. Персонажи, проходящие через все три книги, написа-

ны с большой теплотой, и читатель начинает относиться к ним, словно это мальчики, которых он знал всю жизнь. Помимо своих литературных качеств, эта трилогия – важный исторический документ, ибо это «естественная история» типичного интеллигентского воспитания, питомника нравственно неприспособленных и психически нестойких людей.

Перечисление второстепенных писателей можно заключить именем Петра Филипповича Якубовича (1860–1911), единственного среди них активного революционера. Он после 1 марта 1881 г. вступил в партию «Народная воля», в 1884 г. был арестован, три года просидел в Петропавловской крепости и восемь (1887–1895) – на каторге в Сибири. Такой «послужной список» не позволял ему появиться в литературе под собственным именем, которое осталось почти неизвестным, хотя оба его псевдонима – П. Я. и Л. Мельшин – стали широко известными. Первым псевдонимом он подписывал свои стихи, очень «гражданственные» и очень слабые. Под вторым он в 1896 г. напечатал замечательную книгу рассказов о жизни каторжников – *В мире отверженных*; то была первая книга на эту тему после *Записок из Мертвого дома*. Хотя она, разумеется, не достигает уровня *Мертвого дома*, книга Мельшина имеет большое значение. Она выражает характерную для русского революционера-идеалиста позицию. Мельшин описывает самых отвратительных преступников с бескомпромиссной объективностью, такими, какие они есть, – с их преступлениями, с их циничным бессердечием, но и с проблесками человечности, и красной нитью в книге проходит твердая вера в человеческую природу и несокрушимое уважение к человеку, даже в глубочайшей его деградации.

4. ЭМИГРАНТЫ

Революционеры, не попавшие ни в Сибирь, ни в Шлиссельбургскую крепость, нашли убежище за границей. Большого места в истории литературы они не занимают. Политическая печать между 1881 и 1900 гг. была не слишком активна, да и потом не произвела на свет ничего, что могло бы сравниться с герценовским *Колоколом*. Но это сравнительно спокойное время породило целую серию интересных мемуаров. Вчерашние активные борцы, оказавшись на покое, сели за столы и стали писать воспоминания о своем участии в великой борьбе. Эти воспоминания были в значительной мере рассчитаны на иностранную аудиторию (до 1905 г. их невозможно было ввезти в Россию) и многие были даже написаны на иностранных языках. Представление, которое сложилось у западных людей о революционном движении (когда не было совершенно фантастическим), основывалось на произведениях Сергея М. Кравчинского, писавшего под псевдонимом С. Степняк (1851–1895). Он был террористом, в 1878 г. принимал участие в убийстве генерала Мезенцева, возглавлявшего политическую полицию. В 1882 г. он опубликовал по-итальянски книгу *Подпольная Россия*, которую сам же перевел на русский язык. Потом он поселился в Англии и написал по-английски *Карьеру нигилиста* (1889; в русском переводе *Андрей Кожухов*). Его сочинения пришлись по вкусу западному читателю – живые, увлекательные. Как документальные свидетельства, однако, они не имели большой ценности. В этом отношении гораздо более ценны воспоминания Владимира Дебагория-Мокриевича (р. 1848). Они не лишены литературных достоинств: рассказ идет легко, непринужденно и полон юмора – почти неизбежного достоинства южных россиян.

Самым выдающимся эмигрантом того времени был князь Петр Кропоткин (1842–1921). Он происходил из древнего рода и образование получил в Пажеском корпусе. Служил в казацком полку в Сибири и сделал себе имя как географ. В семидесятые годы примкнул к революционному движению, был арестован и в конце концов бежал за границу. Сначала он жил в Швейцарии и во Франции, но из Швейцарии был выслан, а во Франции приговорен к тюремному заключению за одно и то же – за пропаганду анархизма. В 1886 он приехал в Лондон, где жил до 1917 г. У него были аристократические манеры, большое личное обаяние и много друзей в разных классах английского общества. Во время войны 1914–1918 гг. он держался как патриот. В 1917 г. вернулся в Россию. Был настроен к большевикам враждебно и отверг все попытки Ленина к сближению. Умер в 1921 г. под Москвой. Его литературное наследие очень велико: кроме работ по географии, пропагандистские брошюры и более основательные работы по анархизму; оптимистическая философия, основанная на эволюционных теориях; история французской революции и история русской литературы*. Все это на французском и английском языках. Наиболее интересная его книга (оригинал тоже на английском языке) – *Воспоминания революционера* (1899) – первоклассная автобиография, самое значительное произведение этого рода со времени герценовской книги *Былое и думы*.

Вероятно, уместно будет назвать (только назвать) здесь имя Марии Башкирцевой (1860–1884). Хотя она и не была политической эмигранткой, она жила во Франции и писала по-французски. Ее *Днев-*

* Большая часть статей о России в *Британской энциклопедии* принадлежит его перу.

ник, опубликованный посмертно в 1887 г., произвел сенсацию в Европе и был переведен на многие языки (на русский позднее, чем на английский и немецкий). Без сомнения, это замечательный человеческий документ, открывающий в авторе незаурядную силу самонаблюдения. Но его значение, пожалуй, переоценили, и во всяком случае, он находится вне линии развития русской литературы.

5. КОРОЛЕНКО

Владимир Галактионович Короленко является, бесспорно, самым привлекательным представителем идеалистического радикализма в русской литературе. Если бы не было Чехова, он был бы первым среди прозаиков и поэтов своего времени. Он родился в 1853 г. в Житомире, главном городе Волыни, наполовину польском. Его отец был судьей (в то время гражданский чиновник с правами, примерно, мирового судьи), мать – польской дворянкой. В детстве Короленко не слишком хорошо понимал, какой он национальности, и читать по-польски выучился раньше, чем по-русски. Только после польского восстания 1863 г. семье пришлось сделать окончательный выбор; они стали русскими. В 1870 г. Короленко уехал в Петербург, стал студентом Технологического института, а затем – Московской сельскохозяйственной академии, но не окончил ни одного из этих учебных заведений: его исключили за принадлежность к тайной политической организации. В 1879 г. он был арестован и сослан в северо-восточную Сибирь; несколько лет он прожил в отдаленном районе Якутии. В 1885 г. ему было разрешено вернуться в Россию и поселиться в Нижнем Новгороде. В том же году он опять появился на страницах литературного журнала с рассказом об якуте – *Сон Макара*.

В Нижнем он провел десять лет, и там были написаны почти все его лучшие рассказы. Он работал «на голоде» в 1891–1892 гг. и потом выпустил об этом книгу. В 1895 г. ему было разрешено вернуться в Петербург. В 1900 г. был избран почетным академиком, но отказался от этого звания в связи с известным инцидентом с Максимом Горьким (см. ниже). В 1900 г. переехал в Полтаву, где прожил до самой смерти. После смерти Михайловского он стал самой выдающейся фигурой среди народников. С 1895 г. почти забросил литературу и посвятил себя разоблачению несправедливостей, творившихся в судах и в полиции. После 1906 г. возглавил кампанию против военных судов и смертной казни. Единственное произведение последнего периода (и, может быть, его лучшее) – нечто вроде автобиографии, *История моего современника*; первая часть вышла в 1910 г., остальные – посмертно – в 1922 г. В 1917 г. и позднее относился к большевикам враждебно, и последняя его публикация – письма к Луначарскому, где большевики разоблачаются как враги цивилизации. Он умер в 1921 г. в Полтаве, которая в годы гражданской войны несколько раз переходила из рук в руки.

Творчество Короленко очень типично для того, что в 80-е и 90-е годы считалось «художественным», в том особом смысле, о котором мы говорили. Оно полно эмоциональной поэтичности и картин природы, введенных по-тургеневски. Лирический элемент сегодня представляется несколько устарелым и неинтересным, и мы в большинстве, вероятно, предпочитаем его последнюю книгу, в которой он почти полностью освободился от «поэтичности». Но именно эта поэтичность пришлась по вкусу русской читающей публике лет тридцать-сорок назад. Время, создавшее славу

Короленко, также оживило культ Тургенева. Хотя всем было известно, что Короленко радикал и революционер, все партии приняли его с равным восторгом. Независимый от партийной принадлежности прием, оказываемый писателям в 80-е гг., был знаком времени. Гаршин и Короленко были признаны классиками (меньшими, но классиками!) раньше, чем Лесков (который гораздо крупнее их, но родился в менее удачное время) получил хотя бы отдаленное признание. Поэтичность Короленко хоть и поблекла с годами, но первые его вещи все еще сохраняют часть своего очарования. Ибо даже эта его поэтичность поднимается над уровнем «миловидности», когда он описывает величественную северную природу. Северо-восток Сибири с его обширными необжитыми пространствами, короткими полярными днями и ослепительными снежными пустынями живет в его ранних рассказах во всей своей впечатляющей огромности. Он мастерски пишет атмосферу. Все, кто читал, помнят романтический остров с разрушенным замком и высокие, шумящие на ветру тополя в рассказе *В дурном обществе*. Но неповторимость Короленко – в соединении поэтичности с тонким юмором и неумирающей верой в человеческую душу. Сочувствие к людям и вера в человеческую доброту характерна для русского народника; мир Короленко – это мир, основанный на оптимизме, ибо человек по природе добр, и только дурные условия жизни, созданные деспотизмом и грубым эгоистическим капитализмом, сделали его таким, какой он есть, – бедным, беспомощным, нелепым, жалким и вызывающим раздражение созданьем. В первом рассказе Короленко – *Сон Макара* – есть истинная поэзия не только в том, как написан якутский ландшафт, но, главное, в глубочайшем и неистребимом авторском сочувствии к темному не-

просвещенному дикарю, наивно-эгоистичному и все-таки несущему в себе луч божественного света. Особенно прелестен короленковский юмор. В нем совершенно нет сатирических ухищрений. Он непринужденный, естественный, и есть в нем та легкость, которая у русских авторов встречается редко; в этом его превзошел только один, прекрасный и все еще недооцененный писатель Кущевский, который написал единственную книгу и умер от пьянства двадцати девяти лет от роду (1847–1876). У Короленко юмор нередко перевит с поэзией, как в прелестном рассказе *Ночью*, где дети ночью, в спальне, обсуждают захватывающий вопрос – откуда берутся дети. *Йом Кипур*, со своим забавным древнееврейским дьяволом, представляет собой ту смесь юмора и фантазии, которая так прелестна в ранних рассказах Гоголя, но краски Короленко мягче и спокойнее, и, хотя в нем нет и грамма творческого богатства его великого земляка, он превосходит его теплотой и человечностью. Самый чисто юмористический из его рассказов – *Без языка* (1895) – повествует о трех украинцах-крестьянах, эмигрировавших в Америку, не зная ни слова ни на одном языке, кроме своего собственного. Русская критика называла этот рассказ диккенсовским, и это справедливо в том смысле, что у Короленко, как и у Диккенса, нелепость, абсурдность персонажей не мешает читателю их любить.

Последняя вещь Короленко – его автобиография, явно рассказ о собственной жизни, необыкновенно точный и правдивый, но который он, из какой-то сверхщепетильности, назвал историей не своей, но своего современника. Она менее поэтична, чем его первые вещи, она никак не приукрашена, но там очень сильны два главных качества короленковской прозы – юмор и человечность. Мы встречаем там прелестные картины

жизни полупольской Волыни; видим его отца, щепетильно-честного, но своенравного. Он вспоминает свои первые впечатления – деревня, школа, великие события, свидетелем которых он стал, – освобождение крестьян и польское восстание. Он показывает нам необыкновенно живые фигуры чудаков и оригиналов – пожалуй, их портреты удались ему лучше всех прочих. Это, конечно, не сенсационная книга, но это восхитительно спокойная история, рассказанная старым человеком (ему было всего пятьдесят пять лет, когда он ее начал, но что-то от «дедушки» всегда присутствовало в образе Короленко), у которого времени много, и он рассказывает охотно и с удовольствием, оживляя память о том, что было пятьдесят лет назад.

6. АДВОКАТЫ-ЛИТЕРАТОРЫ

Одним из главных преобразований в царствование Александра II была реформа судопроизводства. Вместо закрытых процессов было введено открытое судоговорение по европейскому образцу. Реформа сделала судей независимыми от исполнительной власти и ввела в жизнь корпорацию адвокатов. С независимостью судей при Александре III было, в сущности, покончено, но адвокатское сословие процвело с самого начала и превратилось в настоящий питомник общей культуры. Самые блестящие представители поколения избрали адвокатуру своей профессией, и многие адвокаты завоевали своим красноречием всероссийскую известность. В отличие от того, что происходило в других областях, они не пренебрегали работой над формой своих выступлений, и в этой области проявилось больше мастерства, чем в любом виде беллетристики. Адвокатов – князя

А. И. Урусова, В. Д. Спасовича и прокурора (позднее министра юстиции) Н. В. Муравьева – следует назвать самыми блестящими ораторами того времени. Но они не пренебрегали и чисто литературной работой. Спасович был автором обративших на себя внимание статей о Пушкине и Байроне; Анатолий Ф. Кони (р. 1844), самый старый из ныне живущих русских писателей, составил себе имя как автор книги о докторе Гаазе, известном филантропе, и еще более как автор нескольких томов воспоминаний. Они написаны легким и прозрачным языком, приятно напоминающим фрагменты воспоминаний Тургенева. Эстетическое возрождение 80-х и 90х гг. многим обязано князю Урусову (1843–1900). Он установил в России культ Флобера и Бодлера и был одним из лучших литературных критиков своего времени, хотя критика его высказывалась в беседах и письмах.

Но наиболее замечателен из всех этих юристов-литераторов Сергей Аркадьевич Андреевский (1847–1918). Он был одним из самых преуспевающих адвокатов, но имя его запомнится скорее в связи с его литературными трудами. Стихи его, как и все стихи того времени, незначительны. Зато критические статьи его были событием – он был первым критиком, отдавшим должное Достоевскому (статья о *Братьях Карамазовых*, 1888), и первым, обратившим внимание на старую поэзию: он открыл Баратынского. Но главное его произведение – *Книга Смерти*, опубликованная посмертно (Ревель, 1922). Он раскрылся в ней как изящный и тонкий прозаик, прилежный и умный ученик Лермонтова, Тургенева и Флобера. Наиболее замечательна первая часть, написанная около 1891 г. В ней описана история его первого столкновения со смертью, в которой есть пассажи поразительной силы и красоты. Такова, например,

глава о его старшей сестре Маше, о его болезненной любви к ней, о ее странной душевной болезни и ранней смерти. Эта глава заслуживает высокого места в русской литературе. Она великолепна по искреннему анализу собственных чувств, по живости рассказа и по выдержанному ритму, которого не встретишь ни у Лермонтова, ни у Тургенева. Вся глава (около пятидесяти страниц) представляет единое ритмическое целое. Ритм совершенно неназойлив и тем особенно прекрасен; обороты речи настолько разговорны, что нетренированное ухо и не заподозрит, а нарочито неритмизированное чтение не укажет слушателю, что тут таится нечто особенное. Это одно из прекраснейших достижений русской прозы.

7. ПОЭТЫ

Андреевский как типичный представитель своего времени сказал в одной из статей, что единственный законный сюжет для поэзии – «красота и печаль». Эти два слова и впрямь суммируют поэтическую продукцию восьмидесятых и начала девяностых годов. Возрождение поэзии началось за несколько лет до 1881 г. и затронуло как «гражданственную» школу, так и поборников «искусства для искусства». Но разница между обеими «школами» очень невелика. По стилю они неразличимы. «Гражданские» поэты предавались печали, вызванной зловредным деспотизмом и социальной несправедливостью, но не было у них и в помине могучего и отважного реализма Некрасова – а ведь именно от Некрасова они себя вели. Школа «искусства для искусства» размышляла о красоте и печали, рождающейся от движений сердца, но у ее поэтов не было ни высокого мастерства Фета, ни обширности интересов Случевского.

Самым знаменитым из «гражданских» поэтов был Семен Яковлевич Надсон (1862–1887), молодой человек полуеврейского происхождения, очень рано умерший от чахотки. Стихи его внушены бессильным желанием сделать мир лучше и жгучим сознанием собственного бессилия. Это сближает его с Гаршиным, но у него не было ни гаршинского воображения, ни его духовной энергии. Поэзия Надсона – гладкая, бескостная, она избегает уродства, но в ней нет ни жизни, ни силы. Это предел падения русской поэтической техники, а популярность Надсона – показатель предела падения русского поэтического вкуса. Его студенистая поэзия предпочиталась всему на свете, каждая гимназистка, каждый студент знали наизусть сотни его строк, количество его сборников еще до конца столетия исчислялось десятками тысяч. Единственным его соперником был Минский (псевдоним Н. М. Виленкина, р. 1855), первый чистокровный еврей, завоевавший известность в русской литературе. Он вступил на свое поприще раньше Надсона, но не мог тягаться с ним – его стихи казались холодными и головными. Мы еще встретимся с ним в следующей главе. В конце 80-х гг. он отошел от «гражданской» поэзии и стал первой ласточкой модернистского движения вместе с Мережковским, который начинал как гражданский поэт под покровительством Надсона. Но Мережковский с самого начала был по поэтической культуре гораздо выше своих современников.

Самым популярным из негражданских поэтов был Алексей Николаевич Апухтин (1840–1893). Он был другом и однокашником Чайковского, видной фигурой в петербургском обществе, где выделялся своей ненормальной толщиной. Он был как бы аристократическим двойником Надсона: для дворянства и служилого класса он был

то же, что Надсон для радикальной интеллигенции. Это тоже поэзия бессильного сожаления, но это сожаление об ушедших днях юности, когда он мог больше наслаждаться женской любовью и вкусом вина. Это стихи человека, разрушившего свое здоровье излишествами. Они не такие бесцветные, не такие студенистые, как стихи Надсона, потому что из них не так старательно изгоняется всякий реализм и каждая конкретная подробность. Некоторые стали очень популярны в виде романсов, как, например, известные *Ночи бессонные*, ставшие «гвоздем» цыганского репертуара. Более достойный поэт – граф А. А. Голенищев-Кутузов (1848–1913). Его называли поэтом Нирваны. Он пытался возродить строгий «классический» стиль, но в его руках он стал ровным и безжизненным. Лучше всего ему удавалось писать о смерти и разрушении. Описание снежной бури в одном из его стихотворений не лишено достоинств. Но главная причина, по которой он может претендовать на известность, та, что некоторые его стихи положил на музыку Мусоргский, питавший странную слабость к его поэзии.

Другой аристократ, писавший стихи, был граф П. Д. Бутурлин (1859–1895). Он был более чем наполовину иностранец – в нем текла итальянская и португальская кровь, а образование он получил английское. Первая его книга – английские стихи – была напечатана во Флоренции. Он сотрудничал в *Академи* и в других английских газетах. На русском языке он так и не научился говорить без ошибок. Поэтому его поэзия не выдерживает критики, но она интересна как изолированный пример английского влияния – Бутурлин был преданный последователь Китса и прерафаэлитов.

В конце 80-х гг. критики-антирадикалы попытались создать шум вокруг поэзии Константина

Михайловича Фофанова (1862–1911). Совершенно некультурный и необразованный (он был сыном лавочника из петербургского предместья), он обладал тем, чего не было ни у кого из его современников – подлинным песенным даром. Стихи его – о звездах, о цветах, о птичках – все это иногда вполне искренно, но, в общем, малоинтересно, и так как он не владел техникой, то уровень тут крайне неровен. Следующий поэтический бум был вокруг Мирры Лохвицкой (1869–1905), выпустившей в 1895 г. томик страстной и экзотической женской поэзии. Стихи Лохвицкой и Фофанова казались последним словом красоты в 90-е гг. Но тут началось движение символистов и наступило истинное возрождение поэзии.

8. ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ

Восьмидесятые годы были периодом (мягкой) реакции против утилитаристского позитивизма предыдущей эпохи. Эта реакция выразилась в хилом возрождении поэзии и несколько более энергичном возрождении религиозного идеализма. Радикалы были по природе идеалистами, но их идеализм был основан (как шутил Соловьев) на невозможном силлогизме: «Человек произошел от обезьяны, следовательно, мы должны любить друг друга». Восьмидесятые годы постарались подвести под этот силлогизм более прочное основание. Их религиозный идеализм нашел выражение в учении Толстого, которое влияло на современников именно потому, что было религиозным и направленным против радикального материализма. Труды Соловьева – другое, более ортодоксальное выражение той же тенденции. Влияние религиозной философии Соловьева, сначала незначительное, в конце концов оказалось важнее толстовства.

Соловьев – и этим определяется его место в истории русской мысли – был первым русским мыслителем, отделившим мистическое и православное христианство от славянофильства. Он как бы продолжил линию менее замкнутого и более «западнического» славянофильского направления, наиболее полно выразившегося в идеях Достоевского-публициста. Но для Достоевского самым существенным в православии было религиозное чутье *русского народа.* Достоевский был в религии националистом, мистическим народником: православие истинно потому, что оно вера русского народа. Соловьев же был совершенно свободен от мистического национализма: он мог опираться на построения идеалистической философии или на авторитет экуменической церкви, – но религиозные взгляды русского народа не имели для него никакого значения.

Православие Соловьева явно клонилось в сторону Рима как символа христианского единства, а в политике он был либералом-западником. Последнее во многом определило его ранний успех, потому что либералы сочли его ценным союзником в борьбе против правительства и славянофилов, – тем более ценным, что обличения существующего порядка он подкреплял не Дарвиным и Марксом, а Библией и пророками. Помощь Соловьева пришла с неожиданной стороны и тем радостнее была встречена.

Владимир Сергеевич Соловьев родился в Москве в 1853 г. в большой семье. Отцом его был известный историк С. М. Соловьев, и Владимир рос в атмосфере Московского университета. Он принадлежал к тому слою московского общества, который включал цвет культурного дворянства и высшей интеллигенции. Соловьев рано присоединился к группе очень талантливых юмористов, ко-

торые называли себя кружком шекспиристов и развлекались сочинением забавных стишков и постановкой пародийных пьес. Самым ярким из них был граф Федор Соллогуб, лучший русский поэт-абсурдист после Козьмы Пруткова. Соловьев всю жизнь был приверженцем этого искусства. Но и в науке его успехи были блистательны. Уже в 1875 г. он опубликовал свою диссертацию *Кризис западной философии*, направленную против позитивизма. В том же году он поехал в Лондон, где не выходил из Британского музея, изучая мистическое ученье Софии Премудрости Божией. Там в читальном зале ему было видение, и он получил мистическое повеление немедленно ехать в Египет. В пустыне около Каира ему явилось его самое важное и полное видение – образ Софии. Путешествие в пустыню сопровождалось забавными происшествиями с арабами. Характерно для Соловьева, что в юмористической поэме *Три свидания*, написанной через двадцать лет, глубоко лиричное и эзотерическое описание видений (включая раннее, 1862 г.) сопровождается стихами в духе *Беппо* или *Дон Жуана*. По возвращении в Россию Соловьев получил место приват-доцента философии сначала в Москве, потом в Петербурге. Но его университетская карьера была короткой: в марте 1881 г. он произнес речь против смертной казни, в которой старался убедить нового императора не казнить убийц отца. Он мотивировал это тем, что, пойдя «вопреки всем расчетам и соображениям земной мудрости, Царь станет на высоту сверхчеловеческую и самим делом покажет божественное происхождение Царской власти». Несмотря на такую мотивировку, Соловьеву пришлось уйти из университета. В восьмидесятых годах Соловьев разрабатывал идею вселенской теократии, подводившей его все ближе и ближе к Риму. Он поехал в Загреб и сблизился с

епископом Штросмайером, когда-то в 1870 г. протестовавшим против постулата папской непогрешимости, но к этому времени уже послушным слугой Ватикана. Работы Соловьева этого периода собраны во французской книге *La Russie et l'Eglise Universelle* (1889); тут он занимает крайне проримскую позицию, защищая и непогрешимость папы, и Непорочное Зачатие, изображая папство как единственный бастион истинного православия на протяжении веков и отвергая русскую Церковь за то, что она подчиняется государству. Такая книга не могла появиться в России, но за границей она стала сенсацией. Однако Соловьев так и не сделался католиком и определение «русский ньюман», данное ему французским иезуитом д'Эрбини (в книге *Un Newman Russe*), совершенно неверно. Книга *La Russie et l'Eglise Universelle* явилась кульминацией проримских настроений Соловьева. Они скоро пошли на убыль, и в своей последней работе Соловьев обрисовал окончательное единение христианских церквей как союз между тремя *равными* церквами – православной, католической и протестантской, – где римский папа всего лишь *primus inter pares* (первый среди равных). В конце восьмидесятых и в девяностых годах Соловьев вел энергичную борьбу против националистической политики правительства Александра III. Эти статьи очень подняли его репутацию в либеральных сферах. При этом его мистическая жизнь продолжалась, хотя видения Софии после Египта прекратились. В девяностых годах мистицизм Соловьева стал менее ортодоксальным и принял форму странного «мистического романа» с финским озером Сайма, обильно отразившегося в его поэзии. Знавал он и дьявольские посещения: есть рассказ о том, как на него напал дьявол в обличьи косматого зверя. Соловьев пытался изгнать его, говоря, что Хри-

стос воскрес. Дьявол отвечал: «Христос может воскресать сколько угодно, но ты будешь моей жертвой». Утром Соловьева нашли лежащим на полу без сознанья. В последний год своей жизни Соловьев вступил в переписку с провинциальной газетчицей Анной Шмидт, которая уверовала, что она и есть воплощение Софии, а Соловьев – воплощение личности Христа. (В горьковских *Дневниках* есть замечательная глава об Анне Шмидт.) Ответы Соловьева были внешне юмористичны, а по сути сочувственны – он принимал ее поклонение. Но его мистическая жизнь осталась мало известной его современникам. Его знали только как философа-идеалиста и либерального полемиста. Последнее настолько подняло его в глазах *интеллигенции*, что радикальные издатели энциклопедического словаря Брокгауза-Ефрона пригласили его редактировать философский отдел, который тем самым стал вестись в духе, противоположном агностицизму и материализму. У Соловьева было много преданных последователей, развивавших его философские взгляды. Первыми из них были братья князь Сергей и князь Евгений Трубецкие. В 1900 г. Соловьев опубликовал свое последнее и с литературной точки зрения самое важное сочинение – *Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории*, с приложением повести об Антихристе. *Разговоры* были немедленно признаны шедеврами, но *Повесть об Антихристе* вызвала некоторое недоумение своей странно-конкретной верой в этого персонажа. Соловьев к тому времени был изможден слишком напряженной умственной, духовной и мистической жизнью. Он поехал отдыхать в подмосковное поместье Трубецких Узкое. Там 31 июля 1900 г. он умер от общего истощения.

Личность Соловьева была необычайно сложна, мы не привыкли видеть в одном человеке та-

кие контрасты. Трудно понять, как совмещалась в нем такая странная смесь: напряженная религиозная и нравственная серьезность и непобедимая тяга к абсурдному юмору, необычайно острое чувство православия и неожиданные крены в сторону гностицизма и безудержного мистицизма; такое же острое чувство социальной справедливости и непорядочность в полемических работах, глубокая вера в личное бессмертие и веселые цинично-нигилистические высказывания, земной аскетизм и болезненный эротический мистицизм. Сложность и многозначность его личности, как кажется, нашла свое выражение в его смехе, совершенно незабываемом и поражавшем всех, кто знал Соловьева. Многие описывали этот смех и жуткое, потустороннее впечатление, которое он производил на присутствующих.

Соловьев был блестящим писателем – блестящим во всем, за что бы он ни брался; ему всегда сопутствовал успех: где бы он ни появлялся – его всегда встречали с восторгом и восхищением. В прозе он владел острым и холодно-блестящим стилем, особенно подходящим для полемики. Более серьезные прозаические сочинения Соловьева, может быть, наименее для него характерны, так как в них он был вынужден подавлять как свою веселость, так и свой мистицизм. Но именно в этих работах выражены важнейшие идеи Соловьева, сделавшие его знаменитым. В ранних произведениях провозглашаются его первые философские принципы; произведения восьмидесятых годов в основном разрабатывают вопросы церковной политики *sub specie aeternitatis* (с точки зрения вечности). *Оправдание добра* (1898) – трактат о моральной теологии, направленный главным образом против «непротивленческого» учения Толстого. Соловьев считается наиболее значительным

философом России в «профессиональном» смысле слова. Он был замечательным знатоком: его знания по древней и современной философии были невероятно обширны, – но его никак нельзя поставить в один ряд с величайшими философами мира, и во всеобщей истории философии может не оказаться его имени. Его философия была неоплатонизмом, и его всегда притягивали гностики. Но я не компетентен, да и не считаю здесь уместным пересказывать его метафизику. Что касается его теологии, – я уже упоминал об отношениях Соловьева с католицизмом. В римско-католических школах его изучают, хотя, конечно, не признают авторитетом. В православной церкви его положение двойственно: признано, что он дал лучшие существующие определения православия в противопоставлении каждой из ересей, но его тяга к Риму и видимому единству, как и беспорядочный и сомнительный характер его мистической жизни, делают его подозрительным.

Холодный блеск его стиля больше всего проявился в полемических произведениях. Это прекрасный пример высокой журналистики, но, как уже говорилось, в спорах с оппонентами, которых не поддерживало общественное мнение (например, со Страховым, Розановым, декадентами), он предпочитал пользоваться аргументами, которые давали легкую победу в глазах читателя, не утруждая себя объективностью. С литературной точки зрения, лучше всех его прозаических сочинений *Три разговора* – настоящий шедевр в трудном жанре. Соловьев дал волю своему буйному юмору и блестящему остроумию и написал книгу, по занимательности достойную Марка Твена, а по серьезности – Уильяма Джеймса. И достигает он этого без помощи парадокса – любимого оружия всех «смеющихся философов». Он упивается ка-

ламбурами, анекдотами, цитатами из нелепых стишков, и речь всех его персонажей восхитительно индивидуализирована. При этом каждый (кроме откровенно смешной дамы, «которой ничто человеческое не чуждо») замечательно логично и последовательно отстаивает свои взгляды. *Dialogi personae* (помимо дамы): генерал, утверждающий право силы как справедливого карателя грубого зла; политик, поддерживающий современную цивилизацию в ее борьбе с варварством; князь-толстовец, проповедующий непротивление (отрицательный персонаж); и господин З. – рупор взглядов самого Соловьева, – считающий генерала и политика представителями *частичной* правды, которая должна быть поглощена высшим синтезом действенного христианства. За *Разговорами* следует *Повесть об Антихристе* – до странности живая и подробная история о конце света и непосредственно предшествующих Судному дню событиях. Большую опасность для христианства Соловьев видел в подъеме Китая и Японии (он писал об этом в 1900 г.) – подъем этих стран Соловьев считал предтечей Антихриста. Но сам Антихрист у Соловьева европеец, филолог, католический священник *in partibus* (в чужих краях), а также волшебник и, по Ницше, сверхчеловек.

Те почитатели Соловьева, для которых главное в нем – мистицизм, особенно ценят его стихи. В поэзии Соловьев был последователем Фета, с которым поддерживал дружбу, хотя и сожалел о воинствующем атеизме Фета, делающим невозможной их встречу в загробном мире. Но, как и все остальные современники Фета, Соловьев не мог перенять (и даже, наверное, распознать) великолепную технику Фета и, как все они, страдал вялостью и слабостью формы. При этом он был настоящим поэтом, и безусловно лучшим поэтом своего

поколения. Соловьев пользовался обычным словарем романтизма, но в его устах избитые слова получали новое значение, потому что он передавал ими конкретные мистические факты. Поэзия Соловьева целиком мистическая и для ее понимания необходимо постоянно помнить о его мистическом опыте. Наиболее продуктивным периодом для его поэзии было начало девяностых годов, когда он написал замечательный цикл, обращенный к озеру Сайма, о котором говорил, как о живом существе. Для понимания поэзии Соловьева надо еще помнить, что, когда он обращается к озеру, как к «нежной даме», говорит о его глазах, настроениях и мечтаниях, – это не поэтическая метафора, а подлинное чувство мистика. Поэма *Три свидания* – самое длинное, хотя и не лучшее из его поэтических произведений – во многих отношениях очень характерна для него, так как мистицизм в ней перемежается с юмористической непочтительностью. Свое видение в пустыне он описывает языком возвышенной мистической поэзии:

Все видел я, и все одно лишь было –
Один лишь образ женской красоты...
Безмерное в его размер входило, –
Передо мной, во мне – одна лишь ты.

А рядом, чуть ли не в следующем четверостишии, вернувшись в Каир, слышит от соседа по гостинице:

«Конечно, ум дает права на глупость,
Но лучше сим не злоупотреблять:
Не мастерица ведь людская тупость
Виды безумья точно различать».

Соловьев не только юмористически обрамлял мистические стихотворения, он написал большое количество и чисто шуточных стихов. Они очень

разнообразны и, если бы их собрать – что еще не было сделано, – мог бы получиться хороший сборник. В нем были бы остроумные пародии, злая сатира, притчи, русский эквивалент лимерика, – во всех есть явный элемент чистого шутовства и совершенной абсурдности. Если в поэме *Три свидания* Соловьев включал юмористический элемент в мистическое сочинение, то в одну из своих шуточных пьес (*Белая лилия*) он, наоборот, включает куски, наполненные мистическим смыслом, придавая пьесе «второй смысл». Любовь к нелепицам также очевидна и в его письмах, бурлящих каламбурами (он был неисправимый каламбурист) и восхитительно неуместными цитатами. Обычно большинство писем, написанных с целью рассмешить адресата, при публикации не развлекают читателя, который понимает, что от него ждут смеха, а ему смеяться не хочется. Но шутки Соловьева всегда веселят читателей, конечно, если среди них не попадется такой, которому отвратительны все виды словесной игры, – таким как раз был их первый читатель. Только в письмах к особо важным и уважаемым людям (как, например, епископ Штросмайер) Соловьев удерживался от шуток. Но и помимо нелепиц, письма Соловьева необычайно остроумны, и читать их наслаждение. После Пушкина (у которого нет соперников) Соловьев без сомнения лучший русский мастер эпистолярного жанра и далеко позади третий – Чехов.

9. ЧЕХОВ

Антон Павлович Чехов родился 17 января 1860 г. в Таганроге на Азовском море. Его дедушка был крепостным в одном из громадных поместий Воронежской губернии, но заработал деньги торговлей и смог выкупить себя и свою семью. Павел,

отец писателя, перестал быть крепостным в возрасте девяти лет. Павел стал купцом в Таганроге, и дела его шли хорошо. И он, и его жена были простыми, малообразованными, очень религиозными и семейными людьми. Больше всего Павел Чехов любил петь псалмы вместе с семьей. В конце 90-х гг., когда Антон Чехов был уже известным писателем, Чеховы все еще пели псалмы под руководством отца. Семья состояла из нескольких сыновей и одной дочери. Всем им дали хорошее образование. Антона (у него был только еще один младший брат) послали учиться в таганрогскую гимназию. Но когда Антон Чехов был в гимназии, благосостоянию семьи пришел конец. Строительство железной дороги через близлежащий Ростов нанесло тяжелый удар таганрогской торговле, и Павел Чехов вынужден был закрыть дело. В 1876 г. он уехал из Таганрога искать работу в Москве, где учились его старшие сыновья. Антон остался в Таганроге один. В 1879 г. он закончил гимназию и тоже уехал в Москву к семье; там он поступил на медицинский факультет. После обычного пятилетнего курса, в 1884 г. Антон Чехов получил диплом врача. Со времени переезда в Москву и до самой смерти он не расставался с родителями и сестрой, и его литературный заработок скоро стал главной опорой семьи. Чеховы были исключительно сплоченной семьей – случай невероятно редкий среди интеллигенции, – и, конечно, здесь сказались крестьянские и купеческие корни.

Сразу же по приезде в Москву Чехов начал сотрудничать в юмористической прессе и еще до окончания университета стал там одним из самых ценимых авторов. Поэтому, получив диплом, он не занялся врачебной практикой, а положился на литературный труд как на источник существования. В 1886 г. некоторые из его юмористических

рассказов были изданы отдельной книгой. Книга имела большой успех, и за ней вскоре последовала вторая. Критики, особенно радикальные, не обратили внимания на книги Чехова, но два влиятельных литератора – старый прозаик Григорович и издатель самой большой тогдашней газеты *Новое время* Суворин – их заметили. Умный и проницательный Суворин немедленно разглядел большие способности Чехова и пригласил его сотрудничать в *Новом времени*, где даже организовал для него специальное еженедельное литературное приложение. Они стали близкими друзьями, и самое интересное в переписке Чехова – письма к Суворину. Отныне Чехов утвердился в «большой литературе» и освободился от тирании мелких юмористических изданий. Перемена в общественном положении повлекла за собой творческие перемены – он оставил юмористику и начал создавать тот стиль, который и есть чеховский стиль. Эта перемена заметна уже в рассказах 1886-1887 гг. В то же время Чехов написал свою первую пьесу *Иванов*, поставленную в Москве в декабре 1887 г., а в Петербурге – годом позже. Для этого переходного периода характерно, что Чехов продолжал работать над произведениями и после их первой публикации: *Степь* и *Иванов*, которые появились потом в *Сочинениях*, очень отличаются от того, как они выглядели в 1887 г. Отныне Чехов был писателем с установившейся репутацией, и он и его семья смогли вести сравнительно безбедную жизнь. В этой жизни было довольно мало событий, а те, что были, связаны с чеховским творчеством. Отдельным эпизодом явилась поездка Чехова на Сахалин. Он отправился туда в 1890 г. через Сибирь (это было до Транссибирской дороги), а вернулся морем через Цейлон. Он тщательно исследовал жизнь заключенных и опубли-

ковал результаты в отдельной книге (*Остров Сахалин*, 1891). *Остров Сахалин* – книга, замечательная по полноте, объективности и беспристрастности – представляет собой важный исторический документ. Полагают, что именно она повлекла за собой некоторые тюремные реформы, произведенные правительством в 1892 году. Путешествие на Сахалин было величайшим вкладом Чехова в дело гуманности, столь близкой его сердцу. В личной жизни Чехов тоже был человеком добрым и щедрым. Большую часть своих денег он раздавал. Таганрог – его родной город – обязан Чехову библиотекой и музеем.

В 1891 г. Чехов был достаточно богат, чтобы купить участок земли в пятидесяти километрах к югу от Москвы – в Мелихово. Там он поселился с родителями, сестрой и младшим братом и прожил там шесть лет. Он принимал участие в сельской жизни, лечил крестьян, построил школу. В 1892–1893 гг. во время холерной эпидемии он был начальником санитарного округа. В Мелихове Чехов написал многие из своих лучших и наиболее зрелых рассказов. В 1897 г. состояние здоровья заставило его покинуть Мелихово. У него оказалась чахотка, и остаток жизни ему пришлось провести на южном побережье Крыма и на иностранных – французских и немецких – курортах. Это была не единственная перемена в его жизни. Все его окружение изменилось: у него завязались связи с Художественным театром, и политически он заметно сдвинулся влево. Это привело к разрыву с Сувориным, которому Чехов написал очень резкое письмо по поводу дела Дрейфуса (даже в России дело Дрейфуса было источником ссор!), и к дружбе с более молодыми революционными писателями, главой которых был Горький. В последние годы жизни (особенно после 1900 г., пересе-

лившись в Ялту) он часто виделся с Толстым. В обществе в то время Чехова, Горького и Толстого считали чем-то вроде святой Троицы, символизирующей все лучшее, что было в независимой России, в противоположность темным силам царизма. Чехов жил в соответствии со своими либеральными убеждениями: поэтому, когда Академия, по подсказке правительства, исключила Горького из своих членов (почти сразу после избрания), Чехов, как и старый социалист Короленко, отказался от членства. Но на литературную деятельность Чехова эта сторона жизни не влияла – она не привнесла новых элементов в его творчество. Гораздо важнее была связь с Художественным театром. После *Иванова* Чехов написал несколько легких одноактных комедий, имевших большой успех у публики, но несущественных для его творческого развития. В 1895 г. он снова обратился к серьезной драме и написал *Чайку* (по-английски ее смешно перевели *The Seagull*, нужно было просто *The Gull*). Она была поставлена в Императорском театре в Петербурге в 1896 г. Пьеса была плохо понята актерами и плохо сыграна. Премьера с треском провалилась. Пьеса была освистана, и автор, пораженный неудачей, покинул театр после второго действия и уехал в Мелихово, поклявшись больше никогда пьес не писать. В это время К. С. Станиславский (Алексеев; выходец из богатой московской купеческой семьи) и драматург Владимир Немирович-Данченко основали Художественный театр (этому театру предстояло стать важной вехой в истории русской сцены). Им удалось заполучить *Чайку* для одной из первых постановок. Состав исполнителей был удивительно удачным и на редкость подходящим для пьесы, которую предстояло поставить. Они поняли *Чайку*, работали, не жалея сил, – и постановка 1898 г.

стала настоящим триумфом. Вдохновленный успехом, Чехов с новыми силами обратился к драматургии и написал свои самые знаменитые пьесы непосредственно для труппы Станиславского. *Дядя Ваня* (задуманный еще в 1888 г.) был поставлен в 1900 г., *Три сестры* – в 1901 г., *Вишневый сад* – в январе 1904 г. Каждая пьеса имела еще больший успех, чем предыдущая. Между драматургом, актерами и зрителями была полная гармония, Чехов был на вершине славы. Он повсюду считался величайшим писателем России наряду с Толстым и Горьким. Однако он не стал так богат, как Редьярд Киплинг или Габриэле Д'Аннунцио, даже как Горький. Дело в том, что, как и его любимые герои, он был удивительно непрактичен: в 1899 г. он продал все свои сочинения издателю Марксу за 75 000 рублей (37 500 долларов). После заключения сделки выяснилось, что Маркс не имел представления об объеме этих сочинений: он рассчитывал на четыре тома рассказов, а получил девять! В 1901 г. Чехов женился на актрисе Художественного театра Ольге Леонардовне Книппер, и жизнь его еще больше изменилась. Последние годы он прожил большей частью в Ялте, где купил дачу. Его постоянно осаждали назойливые посетители, с которыми он был добр и терпелив. Болезнь прогрессировала. В июне 1904 г. его здоровье настолько ухудшилось, что врачи порекомендовали Баденвейлер – маленький курорт в Шварцвальде. Там 2 июля 1904 года он умер. Его тело перевезли в Москву и похоронили рядом с отцом, умершим в 1899 г.

Литературная деятельность Чехова отчетливо делится на два периода: до и после 1886 года. Английский читатель и более «литературная» русская публика знают его по последним произведениям, но можно сказать, что значительно большее

число русских знают его как автора ранних юмористических рассказов, а не как автора *Моей жизни* или *Трех сестер*. Характерно, что наиболее популярные и типичные для Чехова юмористические рассказы, известные каждому даже полуобразованному русскому (например, *Лошадиная фамилия*, *Винт*, *Жалобная книга*, *Хирургия* и т. д.), не были переведены на английский язык. Верно, перевести эти рассказы очень трудно, – уж очень силен в его шутках местный колорит. Но верно также, что англоязычный поклонник Чехова не имеет вкуса к шутовству и ищет у Чехова совсем другого. Уровень журналов, в которых сотрудничал молодой Чехов, был крайне невысок. Юмористические издания были прибежищем пошлости и дурного вкуса. Шутки были грубыми и бессмысленными. Им не хватало благородного дара абсурдности, который приравнивает человека к богам; не хватало остроумия, сдержанности, изящества. Это было просто банальное шутовство, и рассказы Чехова не слишком выделялись на общем фоне, хотя и отличались более высоким уровнем мастерства. Господствующей нотой во всех рассказах была незамысловатая издевка над слабостями и глупостями человеческого рода; даже критик с особо острым зрением не смог бы разглядеть в них человеческого сочувствия и тонкого юмора – столь знакомых читателю зрелых произведений Чехова. Большинство этих рассказов Чехов никогда не переиздавал, но все-таки несколько десятков ранних вещей включены в первый и второй тома его собраний сочинений. Только несколько из них – те, что потоньше, – удостоились английского перевода. Но даже в самых грубых вещах Чехова заметно его высокое мастерство, а в экономности его художественных средств кроется обещание таких рассказов, как *Спать хочется* и

На святках. Довольно скоро Чехов начал отклоняться от прямой линии, навязанной ему юмористической прессой, и уже в 1884 г. написал *Хористку* – рассказ еще несколько примитивный и неуклюжий по лирическому построению, но в целом почти на уровне лучших его зрелых рассказов. Со сборника *Пестрые рассказы* (1886 г.) началась литературная известность Чехова; кроме шутовских упражнений сюда вошли рассказы совсем другого рода; в них под внешней веселостью скрывается печаль: русская критика называла это избитой фразой «смех сквозь слезы». Такова *Тоска*: сырой зимней ночью извозчик, только что потерявший сына, пытается рассказать седокам о своем горе, но ему ни в ком не удается пробудить сочувствия.

В 1886 г., как уже говорилось, Чехов освободился от гнета юмористических журналов и начал развивать свой собственный стиль, пробивавшийся и раньше. Этот стиль был и остался поэтичным по существу, но прошло еще некоторое время, прежде чем определились основные признаки типично чеховского рассказа. В рассказах 1886–1888 гг. уже присутствуют многие элементы, но они еще не слились воедино: тон описательной журналистики (в наиболее чистом виде в *Перекати-поле*); чистый анекдот, иногда просто иронический (*Пассажир 1-го класса*), иногда щемяще трагикомический (*Ванька*); лирическая атмосфера (*Степь*, *Счастье*); психология болезненного состояния (*Тиф*); притчи и нравоучения, обрамленные условным, нерусским окружением (*Пари*, *Без заглавия*). Однако в этих рассказах уже главенствует одна из любимых и наиболее характерных для Чехова тем – отсутствие понимания между людьми, невозможность для одного человека чувствовать так же, как другой. *Тайный советник*,

Почта, *Именины*, *Княгиня* – все основаны на этой идее, ставшей лейтмотивом позднего творчества Чехова. Действие наиболее типичных рассказов этого периода происходит в одной и той же местности – в степи между Азовским морем и Донцом, где протекали детство и юность Чехова. Это место действия *Степи*, *Счастья*, *Воров*. Эти рассказы построены как лирические симфонии (хотя последний из них также и анекдот). Их доминирующая нота – суеверие, смутный ужас (Чехов делает его поэтичным) перед чем-то невидимым, населяющим темную и пустую степь: смутная надежда, что в этой совершенно неинтересной и бедной степной крестьянской жизни можно найти свое счастье. *Степь*, над которой Чехов много работал, возвращался к ней и после ее публикации, – центральная вещь этого периода. В ней нет замечательной архитектуры ранних рассказов – это лирическая поэма, но поэма, сделанная из материала банальной, скучной и сумеречной жизни. Длинное, монотонное, бессобытийное путешествие мальчика по бесконечной степи от родной деревни до далекого города растягивается на сто страниц, превращаясь в тоскливую, мелодичную и скучную колыбельную. Более светлая сторона лирического искусства Чехова представлена в рассказе *Святою ночью*. Монах, дежурящий ночью на пароме, рассказывает пассажиру о своем умершем товарище, монахе, обладавшим редким даром «акафисты писать». Монах любовно, подробно описывает технику этого искусства, и ясно, что Чехов искренне симпатизирует своему, никем не замеченному, никому не нужному, тихому и непритязательному товарищу по ремеслу. К тому же периоду относится и *Каштанка* – восхитительная история собаки, подобранной цирковым клоуном: он включает ее в труппу выступающих на арене

животных, а она сбегает посреди представления, заметив старого хозяина. В рассказе замечательная смесь юмора и поэзии, и, несмотря на сентиментальное очеловечивание животных, его нельзя не признать шедевром. Еще одна жемчужина – *Спать хочется*, настоящий шедевр сжатости, экономности и мощной силы. Рассказ такой короткий, что его нельзя пересказать, и такой хороший, что его нельзя не прочесть.

В некоторых рассказах этого периода уже есть особенно характерная для Чехова манера, – которую стали потом называть «чеховской». Самый ранний рассказ, в котором заметна эта манера, – *Именины* (1887) – Чехов высоко ценил его, но считал незаконченным и писал Суворину: «...я охотно просидел бы над *Именинами* полгода... Но что мне делать? Начинаю я рассказ 19 сентября с мыслью, что я обязан кончить его к 5 октября – крайний срок; если просрочу, то обману и останусь без денег. Начало пишу покойно, не стесняя себя, но в середине я уж начинаю робеть и бояться, чтобы рассказ мой не вышел длинен... Потому-то начало выходит у меня всегда многообещающее, точно я роман начал; середина скомканная, робкая, а конец, как в маленьком рассказе, фейерверочный...». Но в рассказе несомненно присутствует главное, что характерно для зрелого стиля Чехова. Это «биография» настроения, нарастающего от банальных уколов жизни, но по существу вызванного глубинными психологическими или физиологическими причинами (в данном случае беременностью).

Рассказом *Скучная история* (1889), можно считать, открывается зрелый период. Его лейтмотив – одиночество всех и каждого – звучит здесь с особенной силой. Понять, что именно в России стало называться «чеховским настроением», мож-

но, прочитав *Скучную историю*. Атмосфера рассказа создается глубоким и все растущим разочарованием главного героя рассказа – профессора – в самом себе и окружающей его жизни, постепенной утратой веры в свое призвание, постепенным отдалением людей, связанных всей жизнью, постепенным пониманием абсолютной пошлости и незначительности близких. Профессор осознает бессмысленность своей жизни, бездарность (типично чеховское слово) и скуку, его окружающие. Единственный оставшийся у него друг – Катя, опекуном которой он был раньше, разочаровавшаяся во всем несостоявшаяся актриса, уже полностью сломана, раздавлена теми же чувствами. И хотя его нежность к ней подлинная, и страдает он от тех же причин, что и она, он не может найти слов, не может приблизиться к ней. Он безнадежно закрыт, и единственное, что может ей сказать:

– Давай, Катя, завтракать, – говорю я.

– Нет, благодарю, – отвечает она холодно.

Еще одна минута проходит в молчании.

– Не нравится мне Харьков, – говорю я. – Серо уж очень. Какой-то серый город.

– Да, пожалуй... Некрасивый... Я ненадолго сюда... Мимоездом. Сегодня же уеду.

– Куда?

– В Крым... то есть на Кавказ.

– Так. Надолго?

– Не знаю.

Катя встает и, холодно улыбнувшись, не глядя на меня, протягивает мне руку.

Мне хочется спросить: «Значит, на похоронах у меня не будешь?» Но она не глядит на меня, рука у нее холодная, словно чужая. Я молча провожаю ее до дверей... Вот она вышла от меня, идет по длинному коридору, не оглядываясь. Она

знает, что я гляжу ей вслед, и, вероятно, на повороте оглянется.

Нет, не оглянулась. Черное платье в последний раз мелькнуло, затихли шаги... Прощай, мое сокровище!

Такая минорная концовка повторяется во всех последующих чеховских рассказах и дает тональность всему его творчеству.

Скучная история открывает череду чеховских зрелых шедевров. Помимо того, что гений его естественно развивался, у Чехова теперь было больше времени для работы над каждым рассказом, чем в эпоху *Именин*. Поэтому его рассказы, написанные в 90-х гг., почти все без исключения – совершенные произведения искусства. Нынешняя репутация Чехова основана главным образом на произведениях этого периода. Главные рассказы, написанные после 1889 г., – это (в хронологическом порядке): *Дуэль*, *Палата № 6* (1892); *Рассказ неизвестного человека* (1893); *Черный монах*, *Учитель словесности* (1894); *Три года*, *Ариадна*, *Анна на шее*, *Дом с мезонином*, *Моя жизнь* (1895); *Мужики* (1897); *Душечка*, *Ионыч*, *Дама с собачкой* (1898); *Новая дача* (1899), *На святках*, *В овраге* (1900). После 1900 г. (в период *Трех сестер* и *Вишневого сада*) он написал только два рассказа: *Архиерей* (1902) и *Невеста* (1903).

Искусство Чехова считается психологичным, но оно психологично по-иному, чем искусство Толстого, Достоевского или Марселя Пруста. Нет писателя, который превзошел бы Чехова в изображении непреодолимой обособленности людей друг от друга, невозможности взаимопонимания. Эта тема лежит в основе большинства произведений Чехова, однако, несмотря на это, персонажи Чехова на удивление лишены индивидуальности.

Личность в его рассказах отсутствует. Его персонажи говорят (за исключением сословных особенностей и некоторых «словечек», которые он им время от времени одалживает) одним и тем же языком, языком самого Чехова. Их нельзя узнать *по голосу*, – как можно узнать героев Толстого или Достоевского. Все они похожи друг на друга, сделаны из одного материала – общечеловеческого, – и в этом смысле Чехов самый «демократичный», самый «всеобщий» из всех писателей. Потому что похожесть всех мужчин и женщин у него, конечно, не признак слабости, а выражение его глубокого убеждения в том, что жизнь однородна, а явление индивидуальности только разрезало ее на водонепроницаемые отсеки. Чехов, – как Стендаль, как французские классицисты, в отличие от Толстого, Достоевского и Пруста, – изучает «человека вообще», род человеческий. Но, в отличие от классицистов, он, как Пруст, останавливает внимание на мельчайших подробностях, на «булавочных уколах» и «соломинках души». Стендаль имеет дело с психологией «целых чисел». Он прослеживает главные, сознательные, творческие линии психической жизни. Чехов сосредоточен на «дифференциалах» сознания, его меньших, подсознательных, невольных, разрушительных и растворяющих силах. Как искусство чеховский метод активен, – более активен, чем, например, прустовский, потому что основан на более четком и сознательном *отборе* материала и на более сложном и тщательном его расположении. Но как «мировоззрение», как «философия» этот метод глубоко пассивен и «лишен сопротивляемости», поскольку представляет собой полную сдачу на милость «микроорганизмов» души, ее разрушительных микробов. Отсюда общее впечатление, производимое творчеством Чехова, – впечатление,

будто бы у него был культ слабости и бездействия. На самом деле у Чехова не было другого способа проявить сочувствие своим персонажам, кроме как показать подробно процесс их подчинения своим микробам. Сильный человек, который не терпит поражения в этой борьбе или вообще ее не пережил, всегда вызывает у Чехова меньше сочувствия и играет у него в произведениях роль «злодея», – насколько слово «злодей» вообще применимо к чеховскому миру. Сильный человек в этом мире просто бесчувственное животное с толстой кожей, не чувствующей «уколов», которые являются единственно важным в жизни.

Рассказы Чехова построены так, что конструкция у них не повествовательная – ее скорее можно назвать музыкальной, только не в том смысле, что его проза мелодична – она не мелодична, чеховский метод построения рассказа сходен с методами музыкального построения. Рассказы его одновременно текучи и точны. Чехов строит свои рассказы по чрезвычайно сложным кривым, но эти кривые точно рассчитаны. Рассказ Чехова – серия точек, через которые можно точно провести кривые, которые он разглядел в запутанной паутине сознания. Чехов замечательно прослеживает первые стадии эмоционального процесса, указывает первые симптомы отклонения – еще не различимые для постороннего взгляда и даже для того, в ком идет процесс, – первые симптомы, когда нарождающаяся кривая, кажется, еще совпадает с прямой. Легчайшее прикосновение – сначала почти не привлекающее внимания читателя – дает намек на направление, в котором пойдет рассказ. Потом оно повторяется как лейтмотив, и при каждом повторении становится яснее отклонение кривой, которая заканчивается совсем в другом направлении, чем начальная пря-

мая. Такие рассказы, как *Учитель словесности*, *Ионыч*, *Дама с собачкой*, – превосходные примеры этих эмоциональных кривых. В *Ионыче* прямая линия – это любовь доктора к мадемуазель Туркиной, а кривая – его погружение в эгоистическое самодовольство успешной провинциальной карьеры. В *Учителе словесности* прямая – опять любовь героя; кривая – дремлющее в нем недовольство эгоистическим счастьем и умственные запросы. В *Даме с собачкой* прямая линия – отношение героя к своему роману с «дамой» как к банальной и преходящей интрижке, кривая – его непреодолимая и всепоглощающая любовь к ней. В большинстве рассказов Чехова эти конструкции осложнены богатой и мягкой атмосферой, созданной изобилием эмоционально-значительных деталей. Таким образом достигается поэтический, даже лирический эффект: как и в лирике, интерес читателя сосредоточен не на развитии событий, а на «заражении» настроением автора. Чеховские рассказы – лирические монолиты, их нельзя разъединить на эпизоды, потому что каждый эпизод четко обусловлен целым и без целого лишен смысла. В архитектурном единстве Чехов превосходит всех русских писателей реалистической эпохи. Только у Пушкина и Лермонтова мы находим равный или даже больший дар построения. Чехов считал *Тамань* Лермонтова лучшим из всех рассказов, когда-либо написанных, – и это мнение не лишено оснований. *Тамань* предварила чеховский метод лирической конструкции. Только воздух *Тамани* яснее и холоднее, чем мягкая, «сочно-осенняя» атмосфера чеховского мира.

Несколько в стороне от остального зрелого творчества Чехова стоят повести *Моя жизнь* и *В овраге*. *Моя жизнь* – история толстовца, и нельзя не заметить, что Чехов старался приблизиться

здесь к более ясному и рациональному стилю Толстого. В рассказе есть прямота повествования и разреженность атмосферы, редкие у Чехова. Несмотря на сравнительное отсутствие атмосферы, это, возможно, самый поэтически наполненный его рассказ. История убедительно символична. Герой, его отец, его сестра, Ажогины, Анюта Благово выделяются с четкостью персонажей «моралите». Общий и неопределенный характер самого названия помогает сделать рассказ «жизнью каждого человека». По поэтической мощи и значительности *Моя жизнь* может считаться шедевром Чехова – пожалуй, превосходит ее только *В овраге*. *В овраге* – один из последних рассказов Чехова – удивительное произведение. Место действия – промышленный район недалеко от Москвы; сюжет – история семьи лавочника. Рассказ поразительно свободен от лишних деталей, его атмосфера создается с помощью нескольких описательных мазков, самим движением повествования. Рассказ бесконечно богат эмоциональным и символическим значением. В обеих повестях (*Моя жизнь* и *В овраге*) есть редкие для Чехова убежденность и острота нравственной оценки, которые ставят их выше его остального творчества. Все произведения символичны, но в большинстве их символика выражена не так конкретно, завораживающе туманно. Они близки к Метерлинку, при всем огромном стилистическом различии между русским реалистом и бельгийским мистиком. *Палата №6* – самый темный и жуткий из чеховских рассказов – особенно примечателен этим завораживающим символизмом именно в силу своей реалистичности. (*Черный монах* – единственный случай, когда Чехов отступил от чистого реализма, – полная неудача.) Но наибольшего развития чеховский символизм достиг в его пьесах, начиная с *Чайки*.

Первая чеховская попытка использовать драматическую форму – *На большой дороге* (1885). Это переделка его раннего рассказа. Пьеса не увидела сцены: цензура сочла ее слишком «мрачной и грязной». Она была напечатана только после его смерти. В 1886 г. Чехов написал свою первую настоящую пьесу – *Иванов*. *Иванов*, как и рассказ *Именины*, да и другие произведения этого периода – пьеса промежуточная, в ней чувствуется, что рука еще не владеет материалом. *Иванов* имел сценический успех и, вдохновленный этим успехом, Чехов почти немедленно начал следующую пьесу – *Леший*. Но друзья, которым Чехов показал *Лешего*, отнеслись к этой пьесе так холодно, что Чехов отложил ее и забросил серьезную драматургию. Он написал ряд одноактных комедий (*Медведь*, *Свадьба* и т. д.) в стиле, близком к его ранним юмористическим рассказам. Эти комедии были хорошо приняты поклонниками чеховского комического таланта и стали пользоваться широкой популярностью. Их по-прежнему часто ставят в провинции и особенно в любительских театрах. В 1896 г. Чехов вернулся к серьезной драматургии и написал *Чайку*. Я уже рассказывал историю первоначального провала и последующего успеха этой пьесы. Потом Чехов вернулся к *Лешему*, который превратился в *Дядю Ваню*, за ним последовали *Три сестры* и *Вишневый сад*. Это четыре знаменитые пьесы чеховского театра. Все они, особенно две последние, были фантастически высоко оценены английскими критиками, которые теряют свою знаменитую английскую «сдержанность», когда имеют дело с Чеховым. *Вишневый сад* называли лучшей пьесой со времен Шекспира, а *Три сестры* – лучшей пьесой в мире. Толстой был другого мнения: хотя он терпеть не мог Шекспира, он все-таки предпочитал его пьесы чеховским. Толстой, главным в пье-

сах и романах считавший идею, и не мог думать иначе: в чеховских пьесах нет ни идеи, ни сюжета, ни действия. Они состоят только из «внешних деталей». Это, в сущности, самые недраматические пьесы в мире – если, конечно, не считать пьес плохих (а плохими были все!) подражателей Чехова. Недраматический их характер – естественное порождение русской реалистической драмы. Пьесы Островского, и особенно – Тургенева, содержат зачатки того, что достигло своего развития у Чехова. Русская реалистическая драма по сути своей статична. Но Чехов довел эту статичность до крайнего предела и дал свое имя новому типу драмы – недраматической драме. В целом его пьесы построены так же, как и рассказы. Отличие только в материале и является следствием использования диалога. Можно сказать, что главное отличие в том, что в пьесах не такой крепкий костяк, как в рассказах, и больше настроения. В рассказах Чехова всегда есть одна центральная фигура, которая является главным элементом единства, – рассказ ведется с точки зрения этой фигуры. Но использование диалога делает невозможным такое моноцентрическое построение и уравнивает всех персонажей. Чехов широко пользуется этим приемом, с удивительной справедливостью распределяя внимание зрителя между всеми действующими лицами. Чеховские *dramatis personae* (действующие лица драмы) живут в идеальной демократии, где равенство не обман. Такой метод удивительно совпал с принципами Московского Художественного театра, где стремились создать труппу без звезд, в которой все актеры были бы одинаково прекрасны. Форма диалога замечательно подходит и для выражения одной из любимых чеховских мыслей: мысли о непроницаемости и странности всех человеческих существ, которые не могут и не хотят понять друг

друга. Чехов постоянно заставляет своих персонажей обмениваться не связанными друг с другом фразами. Каждый персонаж говорит только о том, что интересно ему или ей, не обращая внимания на то, что говорят другие. Так диалог становится «лоскутным одеялом» из не связанных между собой реплик: управляет «поэтическая атмосфера», а не логическое единство. Это дает ощущение «знакомости» происходящего, которое играет главную роль в создаваемом Чеховым эффекте. На самом деле, такая система, конечно, является художественной условностью. В настоящей жизни никто никогда не разговаривал так, как говорят герои Чехова. Опять же вспоминается Метерлинк, чьи пьесы (как заметил Честертон) имеют смысл только, если состояние зрителя точно соответствует изысканной настроенности поэта, – иначе все кажется полной ерундой. Так же у Чехова. Его пьесы «заразительны» – в том смысле, в каком Толстой хотел, чтобы все искусство было «заразительно». Но хотя настроение пьес Чехова менее «особое», чем в пьесах Метерлинка – более общечеловеческое, – все-таки если на него не настроиться, то диалог кажется бессмысленным. Пьесы Чехова, как и его рассказы, пропитаны эмоциональным символизмом, и в своих поисках поэтического намека он иногда переходит границы хорошего вкуса, – например, когда в *Вишневом саде* рвется струна, или в заключительной сцене той же пьесы, когда старый слуга Фирс один остается в старом доме, где его заперли и забыли. Нота мрака, отчаяния и безнадежности еще сильнее звучит в пьесах Чехова, чем в рассказах. Концовки всех пьес напоминают конец *Скучной истории*. Все они написаны в минорном ключе и приводят зрителя в состояние бессильной – возможно, восхитительно бессильной – депрессии. Если судить пьесы Чехова по их собственным за-

конам (которые вряд ли могут считаться общеприменимыми законами драматического искусства), то можно назвать их совершенным произведением, – но действительно ли они так хороши, как рассказы Чехова? Во всяком случае, метод его опасен и подражать ему невозможно. О пьесах, написанных эпигонами Чехова, нечего и говорить.

Английские поклонники Чехова считают, что все, что он сделал, прекрасно. Находить в Чехове недостатки – кощунство. И все-таки их надо указать. Я уже говорил о полном отсутствии индивидуальности в чеховских персонажах и в их манере говорить. Само по себе это не недостаток, ибо основано на внутреннем глубоком убеждении, что жизнь не признает личности. Но и достоинством это не назовешь. Отсутствие индивидуальности у персонажей особенно заметно, когда Чехов заставляет их подолгу рассуждать на абстрактные темы. Как это отличается от Достоевского, который всегда «чувствовал идеи» и делал их такими замечательно индивидуальными. Чехов не «чувствовал идей», и его герои – когда им предоставляют слово – говорят бесцветным и скучным газетным языком. Особенно такими разглагольствованиями испорчена *Дуэль*. Может быть, рассуждения – это дань Чехова глубоко укоренившейся традиции русской *интеллигентской* литературы. В свое время рассуждения, наверное, имели эмоциональное значение, но сейчас, во всяком случае, потеряли его. Еще один серьезный недостаток Чехова – его русский язык, бесцветный и лишенный индивидуальности. У него не было чувства слова. Ни один русский писатель такого масштаба не писал таким безжизненным и безличным языком. Поэтому Чехова так легко переводить (не считая местных аллюзий, реалий и некоторых «словечек»). Из всех русских писателей ему меньше всего опасно коварство переводчиков.

Прямое влияние Чехова на русскую литературу незначительно. Успех его рассказов содействовал популярности этого жанра, ставшего основным в русской прозе. Горький, Куприн, Бунин – назовем главнейших – смотрели на Чехова, как на учителя, но их нельзя назвать его учениками. Несомненно, никто не научился от него искусству построения рассказа. Казалось, что очень легко подражать его пьесам, – и многие попали в западню. Сегодняшняя русская проза совершенно свободна от следов чеховского влияния. Некоторые молодые писатели перед революцией начинали как подражатели Чехову, но никто из них не остался ему верен. В России Чехов стал принадлежностью прошлого – даже более отдаленного, чем Тургенев, не говоря уж о Гоголе и Лескове. За границей получилось иначе. Там нашелся настоящий наследник чеховских тайн искусства – это Кэтрин Мэнсфилд: в Англии она сумела сделать то, чего никто не сделал в России, – выучилась у Чехова, не став его эпигоном. Самые восторженные и преданные поклонники у Чехова – в сегодняшней Англии. Там – и в меньшей степени во Франции – культ Чехова стал отличительной чертой высоколобых интеллектуалов. Интересно, что в России всегда смотрели на Чехова как на «низколобого» писателя, – высшие слои интеллигенции всегда относились к нему прохладно. Двадцать лет назад высоколобые даже делали вид, что презирают его (или искренне презирали). Настоящую власть он имел над сердцами честных обывателей. Сейчас Чехов, конечно, стал собственностью всей нации. На его место классика, крупного классика – одного из «первой десятки» – никто не покушается. Только этого классика временно положили на полку.

Промежуточная глава I

ПЕРВАЯ РЕВОЛЮЦИЯ (1905)

История революции с начала девятнадцатого века может быть представлена как череда революционных волн и межреволюционных промежутков. Каждая из волн поднималась выше предыдущей. Первая волна разразилась в 1825 г. в никем не поддержанном и безуспешном бунте декабристов. За ней последовала долгая реакция в царствование Николая I, когда стала нарастать вторая волна. Она нарастала медленно и постепенно, – ее одновременно и задерживали, и укрепляли либеральные реформы шестидесятых годов, – достигла кульминации в деятельности партии «Народная воля» и разразилась в 1881 г. убийством Александра II. Спокойствие, наступившее после этого, было уже не столь полным и долгим, как раньше. В девяностых годах (во многом за счет голодного 1891–1892 года) революция набрала силу, достигла небывалой высоты и разразилась в 1905 г. Революционное движение снова было подавлено, чтобы снова возникнуть во время войны и наконец достичь триумфа в 1917 г. Третья из волн впервые была поддержана широко распространившимся народным движением, – ее гребень назвали Первой революцией.

Революция 1905 г., в той мере, в какой она являлась сознательным усилием для достижения

определенных целей, была целиком результатом развития революционных идей *интеллигенции*, в критический момент поддержанной отказом имущих классов защищать самодержавие. Но она осталась бы бесплодной, если бы не нашла свою армию в недавно развившемся классе промышленных рабочих. Этот класс, в свою очередь, был продуктом развития капитализма во второй половине девятнадцатого века. Русский капитализм зародился в эпоху реформ Александра II и стремительно развивался в восьмидесятых-девяностых годах, в основном благодаря протекционистской политике государства, воплощенной в фигуре графа Витте. Подъем и рост русского капитализма из консервативных форм дореформенных производства и коммерции – вопрос захватывающе интересный, но мы не можем здесь на нем останавливаться. Между тем он не лишен черт живописной и художественной ценности и был не раз представлен в литературе: с наибольшим успехом это сделал не кто иной, как Горький (который при всех своих марксистских пристрастиях явно сочувствовал творческому импульсу капитализма). Он сделал это в *Фоме Гордееве* и в *Заметках из дневника* (глава о нижегородском миллионере-старообрядце Бугрове). Крупные московские купцы сыграли немалую роль в девяностых годах и позже как покровители искусства и литературы, – эстетическое возрождение в большой степени финансировалось ими.

Одно из самых первых последствий капитализма – развитие большой ежедневной прессы. Первым журналистом этого периода был Алексей Сергеевич Суворин (1833–1911), основатель газеты *Новое время* – в течение долгого времени наиболее хорошо оснащенной из всех русских газет и единственной, имевшей некоторое влияние

на правительство. *Дневник* Суворина (недавно опубликованный советским правительством) – документ первоклассного значения, но вообще Суворин интереснее как личность, чем как писатель. Только отношения с Чеховым и Розановым дают ему почетное место в русской литературе. Величайшим поборником русского капитализма и промышленности в литературе был не кто иной, как великий химик Дмитрий Иванович Менделеев. Можно сказать, что он был страшно влюблен в производительные силы своей страны и был их поборником и трубадуром. Конечно, нельзя сравнивать его литературное значение с его научными достижениями, но в нем мощный писательский темперамент и настоящая оригинальность. Его дочь была замужем за Александром Блоком, и, хотя, конечно, поэта вдохновляли другие идеи, однажды он написал стихотворение, порадовавшее бы свекра, если бы тот еще был жив, – в этом стихотворении Блок поет хвалу донецкому углю: «Черный уголь, подземный мессия...» (*Новая Америка*). Граф Витте, добрый гений русской промышленности, написал три тома замечательных мемуаров. Плохо скомпонованные и почти безграмотные, мемуары Витте все-таки дают почувствовать его могучий темперамент, что и делает их интересной книгой, не говоря уже о их документальной ценности. К несчастью, в английском переводе мемуары были возмутительно «выправлены» и «адаптированы»: американский издатель мемуаров господин Ярмолинский безжалостно выбросил наиболее характерные и пикантные куски.

Оборотной стороной капиталистической медали был подъем русского марксизма, ставшего к 1894 г. мощным движением. Нет нужды объяснять читателю важность этого движения для рус-

ской истории – достаточно сказать, что Ленин был одним из первых марксистов девяностых годов. Но помимо роли марксизма в событиях 1905 и 1917 гг. – и после этой даты – марксизм был важной стадией истории развития интеллигенции. В девяностых годах марксизм был прогрессивной и освободительной силой, потому что принес с собой освобождение от рутины народничества. Марксизм импонировал русскому интеллигенту *rerum novarum cupidum* (любителю нового) как фундаментальная научная доктрина. Больше всего его потрясали «диалектический метод» и концепция истории как процесса, подчиненного неизменным и непреложным законам. Марксизм отделил политику от этики, и, хотя это имело свою дурную сторону в развитии исключительно классовой морали (результаты мы видим в СССР), поначалу это имело и хорошую сторону, так как освободило изучающих политическую науку от шор слишком узкого идеализма. Главный представитель русского марксизма, его знаток и пророк Георгий Валентинович Плеханов (1852–1918) был человеком старшего поколения; во время войны он был лидером патриотического социализма. Несмотря на это, коммунисты считают его учителем марксизма – вторым по величине после самих Маркса и Энгельса. Плеханов повсюду считается мозгом русской *интеллигенции*. В середине девяностых годов начал свою журналистскую деятельность сам Ленин. Но с литературной точки зрения наиболее интересными марксистами была группа молодых людей, называвшихся «легальными марксистами» (потому что они работали в легальной, то есть русской прессе). Их блестящим выразителем был Петр Струве (р. 1870), по влиятельности уступавший в девяностых годах только Плеханову. В начале двадцатого века Струве отошел от

социализма, и его творчество после 1905 года будет упомянуто совсем в другой связи, потому что он стал лидером национального либерализма, противостоящего старому агностическому идеализму русской интеллигенции. Это показывает, как важен был марксизм для освобождения от народнического идеализма и каким могучим рычагом независимой мысли он мог бы быть.

К концу девяностых годов марксистам удалось заложить основы успешной пропаганды среди рабочего класса и организоваться в Российскую социал-демократическую партию. Народники, подражая марксистам, назвали себя – партия социал-революционеров. Так, две партии, сыгравшие наибольшую роль в событиях 1905–1906 гг. стали известны как С.-Д. и С.-Р. Эсдеки, будучи марксистами, не верили в действенность индивидуальной борьбы и соответственно отвергали террор. Они возлагали надежды на массовое движение, особенно на забастовки. В 1903 г. они разделились (по не относящимся к данной работе причинам) на две фракции: меньшевиков и большевиков (названия относятся к числу голосов, поданных соответственно при голосовании по определенному вопросу на партийном съезде). Но большевики стали более влиятельны гораздо позже – только во время мировой войны, и С.-Д. оставались по существу единой партией. Эсеры, верившие – вслед за народниками – в важность «критически мыслящего индивидуума», с 1900 по 1906 гг. организовали ряд политических убийств. Это была романтическая партия, которая привлекала горячие головы – молодежь, мечтавшую о приключениях.

За несколько лет до 1905 г. русский либерализм, всегда влачивший жалкое существование, вдруг собрал свои силы и несколько лет соперничал с социализмом по активному противостоянию

правительству. Была сформирована революционная организация либералов – Союз освобождения, – и Петр Струве, ценный новобранец, перешедший в либерализм от марксизма, уехал из России в Штутгарт, где основал неподцензурную либеральную газету *Освобождение*, на время едва не превзошедшую по популярности выходивший сорок пять лет назад герценовский *Колокол*. Неудачная война с Японией (1904–1905) очень помогла росту оппозиции, и три партии – эсдеки, эсеры и Союз освобождения – объединились против правительства. В первый период революции все три партии шли рука об руку, и октябрьской забастовке 1905 г., которая повлекла за собой манифест от 17 октября, материально помогал Союз Союзов – организация представителей свободных профессий – под руководством либерального лидера Павла Милюкова. Но после 17 октября пути либерализма и социализма начали расходиться. Либералы не приняли участия в вооруженном восстании в декабре 1905 г., а социалисты бойкотировали выборы в Думу весной 1906 г. Либералы сформировали партию, получившую название конституционных демократов и ставшую известной по первым буквам названия – К.-Д. – кадеты. Самой влиятельной фигурой русского либерализма с девяностых годов до 1917 г. был профессор Павел Милюков (р. 1856), позитивист и убежденный западник. Он сделал себе имя как историк (*Очерки по истории русской культуры* стали классическим трудом), а после 1905 г. руководил всей деятельностью кадетской партии, – парламентской и журналистской. Он действительно обладал организационным гением, но была в нем некая замедленность реакции, заслужившая ему прозвище «гений бестактности». Милюков – типичная фигура для традиционного позитивизма и агностициз-

ма старых русских либералов, но уже перед 1905 г. началось новое движение, берущее свое начало от Соловьева и стремившееся отождествить либерализм с христианским идеализмом и по странной, хотя и естественной ассоциации – с патриотизмом и империализмом. Это движение было наиболее талантливо представлено работами бывшего марксиста Петра Струве и его единомышленников, авторов *Вех*, про которые я подробнее буду говорить в четвертой главе.

Первая революция была движением, глубоко проникшим и широко распространившимся. Какое-то время она господствовала над всей русской общественной мыслью, и даже символисты, которые принципиально держались в стороне от политики, вдруг стали революционерами и «мистическими анархистами». Но за минутным возбуждением наступил спад политических – особенно радикальных – настроений. Годы, последовавшие за подавлением революции, были временем антиполитического индивидуализма, выразившегося, с одной стороны, в усилении эстетизма и сексуальной свободы, а с другой стороны, в росте производственных сил капитализма. Наступило глубокое разочарование в радикализме и во всех традиционных интеллигентских идеях. Оно усилилось, когда Бурцев разоблачил Азефа (видного и влиятельного члена партии эсеров, организовавшего несколько политических убийств) как агента тайной полиции: за этим разоблачением последовал далеко зашедший распад революционных партий. К 1914 г. революционные партии потеряли почти весь свой престиж и влияние, и интеллигенция все больше склонялась к патриотизму и империализму.

Важным результатом революции была относительная (в 1905–1906 гг. более чем относитель-

ная) свобода печати. Исчезла цензура, и хотя правительство всегда находило средства прижать оппозиционные газеты, стало возможным обсуждать в печати политические вопросы. Это естественно укрепило роль ежедневных газет и ослабило роль журналов – оплота интеллигентского идеализма. Политика и литература стали расходиться. Политика стала более практичной, а литература освободилась от необходимости служить партийным целям.

Самым важным завоеванием революции стало создание парламента с ограниченными полномочиями – создание Думы. Но Дума к литературе не имела отношения. В отличие от новых судов, открытие которых произошло на сорок лет раньше, Дума не возродила ораторского искусства. Про ораторов Думы с литературной точки зрения много не скажешь. Кадеты были лучшими из них. Но их самый знаменитый оратор – В. А. Маклаков – до прихода в Думу уже был адвокатом с установившейся репутацией. А многие из посещавших заседания Думы утверждали, что лучшим оратором, которого они когда-либо слыхали, был вовсе не член Думы, а премьер-министр П. А. Столыпин.

Глава III

1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА ПОСЛЕ ЧЕХОВА

Когда Чехов был жив, казалось, что он открыл новый золотой век реализма и что он является лишь его предтечей. Между 1895 и 1905 гг. один за другим появлялись молодые писатели (родившиеся между 1868 и 1878 гг.), сразу выходившие на первый план, завоевавшие всемирную репутацию и продававшиеся лучше, чем Тургенев и Достоевский. Самыми выдающимися из них были Горький и Андреев, поэтому движение в целом можно назвать школой Горького – Андреева – без лишней натяжки, потому что все входившие в него писатели имели много общих черт, отделяющих их и от старой – дочеховской – прозаической школы, чьим последним значительным представителем был Короленко, и от символистов и современного им прозаического движения, более или менее затронутого символистским влиянием.

Первым по времени и наиболее значительным писателем школы, о которой мы говорим, был Горький, и следы его влияния можно обнаружить у большинства остальных членов группы. Причина этого в немалой степени та, что Горький был первым, кто освободил русский реализм от его прежней «благовоспитанности» и «пуританства». Русский реализм всегда был морально де-

ликатным и избегал грубости и откровенности, свойственной французским романистам. Менее сдержанный внешне, русский реализм по сути был так же деликатен, как и английский викторианский роман. Уродство, грязь, а также физическая сторона сексуальных отношений, – все это для старого русского романиста было табу. Традицию нарушил Толстой, первым заговоривший о физических ужасах болезни и смерти в *Смерти Ивана Ильича* и о физической основе любви в *Крейцеровой сонате*. Таким образом он внес существенный вклад в разрушение запретов и условностей девятнадцатого века, и его влияние на русскую прозу во многом схоже с параллельным влиянием Золя, которого он ненавидел. Вот одна из «усмешек» истории: «классическое» и «религиозное» искусство Толстого последних лет было шагом по направлению к *Санину*. Начатая Толстым работа по разрушению запретов была продолжена Горьким, Андреевым и Арцыбашевым. Кроме того, велико было влияние Толстого и как основателя нового жанра – рассказа с метафизической и нравственной проблематикой, – который особенно процвел в руках Андреева и Арцыбашева. Как велико было влияние Толстого на этих двух писателей, мы еще увидим. Влияние Чехова было другого рода – более техническим и формальным. Отчасти благодаря Чехову рассказ стал для молодых писателей любимой формой. Они старались подражать его художественной экономности: умению избегать пустот, заряжать каждую часть рассказа равной значительностью и выразительностью. В этом отношении он остался недосягаемым идеалом, и, хотя произведения молодых изобилуют чеховскими оборотами и чеховскими выражениями, – молодым так и не удалось открыть секрет чеховского повествовательного искусства.

Между 1900 и 1910 гг. русская литература разделилась на две отчетливые и взаимонепроницаемые части: с одной стороны школа Горького – Андреева, с другой – символисты и их последователи. Разделение было почти абсолютным. Сначала школа Горького – Андреева затмила символистов, но со временем положение изменилось, и сегодня первая декада этого века представляется нам эпохой символизма. Сегодня стало почти аксиомой, что из двух движений символизм был значительнее. Возможно, что в грядущую эпоху взгляды снова изменятся, и Куприн с Сергеевым-Ценским покажутся привлекательнее, чем Бальмонт и Брюсов. Но главное различие между школами не имеет отношения к талантам их представителей, так как идет по линии культуры: школа Горького – Андреева – преемники старой интеллигенции, утратившие нравственные постулаты старых радикалов и взамен не приобретшие ничего, кроме «алчущей пустоты» пессимизма и неверия. Символисты были пионерами русской культуры, которая, несмотря на свою односторонность и несовершенство, бесконечно расширила и обогатила русское сознание и сделала интеллигенцию одновременно и более европейской, и более национальной.

К 1910 г. дело школы Горького – Андреева было закончено. Школа перестала быть живым движением и потеряла литературное влияние. Это, однако, не означает, что отдельные члены школы не создавали после 1910 г. произведений постоянной и прочной ценности: книги, созданные ими за последнее десятилетие, скорее всего затмят предыдущие. Но это творения одинокой и безучастной зрелости. Таковы рассказы Бунина, включая *Господин из Сан-Франциско*; автобиографические книги и мемуары Горького, обеспечившие ему на-

дежное место среди классиков, перевешивающие по своей внутренней значимости его раннюю прозу; и последние произведения Сергеева-Ценского, который после десятилетнего молчания неожиданно проявил себя как один их наиболее сильных и обещающих современных писателей.

2. МАКСИМ ГОРЬКИЙ

Величайшим именем в возрожденном реализме является имя Максима Горького. После Толстого он единственный современный русский писатель, обладающий подлинно мировой славой, причем, в отличие от Чехова, его читатели не ограничиваются только интеллигенцией. Карьера Горького удивительна: выходец из низов провинциального пролетариата, он в 30 лет стал наиболее популярным и обсуждаемым писателем России. После периода ослепительной известности, – когда его имя стояло наравне с Толстым и безусловно выше Чехова, – слава его померкла, и он был почти забыт русскими образованными классами. Но за границей, как и среди низших слоев населения России, слава его устояла, и после 1917 г. всемирная известность и связи с новыми правителями России сделали его первым лицом русской литературы. Однако его новое положение было обусловлено скорее его личными, чем литературными достоинствами, и хотя, по общему мнению людей компетентных, последние книги Горького (начиная с *Детства*, 1913) лучше его ранних рассказов, – его сегодняшнюю литературную популярность нельзя даже сравнить с той, что была четверть века назад. А те произведения, благодаря которым он, видимо, навсегда останется классиком, никогда не познали радости быстрого успеха.

Настоящее имя Максима Горького – Алексей Максимович Пешков. Его отец, Максим Пешков, был обойщиком, достигнувшим благодаря тяжелому труду места корабельного агента в Астрахани. Он был женат на дочери нижегородского красильщика Василия Каширина. В Нижнем Новгороде 14 марта 1868 г. и родился писатель. Его увезли в Астрахань, но его отец умер, когда мальчику было пять лет, поэтому мать привезла его опять в Нижний, в дом своих родителей. Горький рассказал нам историю своего *Детства* и нарисовал незабываемые портреты замкнутого и сурового дедушки и милой, доброй, любившей красоту бабушки. Дела Кашириных шли плохо, когда к ним переехали Пешковы, и по мере того как мальчик подрастал, атмосфера бедности и убожества сгущалась. Мать снова вышла замуж – за «полуинтеллигента», о котором Горький не может сказать ничего особенно хорошего. Вскоре она умерла. Дедушка послал мальчика в люди зарабатывать на хлеб, и за десять с небольшим лет Горький узнал все возможные виды тяжелого труда. Начинал он «мальчиком» у сапожника. Некоторое время служил «посудником» на волжском пароходе, где пьяница-повар – бывший солдат – научил его читать и писать и заложил основы его литературного образования. Одной из первых книг, которые он прочел, были *Удольфские тайны*, и довольно долгое время он читал только захватывающие романы этого рода, – что не могло не сказаться на его раннем творчестве. В пятнадцать лет Горький попытался поступить в школу в Казани, но, как он говорит, бесплатное образование было не в моде, – попытка не удалась, и, чтобы спастись от голода, ему пришлось работать в пекарне, так памятно описанной в рассказе *Двадцать шесть и одна*. В Казани он сошелся со студентами, заро-

нившими в него семена его будущей революционности, и познакомился с жизнью тех «бывших людей», которых он впоследствии прославил и которые прославили его. После Казани он обошел весь юго-восток и юг России, перебиваясь случайными заработками, тяжело работая и часто оказываясь без работы. В 1889 г. он вернулся в Нижний, – ему пришло время призываться на военную службу, но он был освобожден по болезни. Тогда он устроился письмоводителем к нижегородскому присяжному поверенному М. А. Ланину, который много сделал для его образования, и Горький всегда вспоминал его как своего величайшего благодетеля. Но вскоре Горький оставил работу и снова пустился странствовать по России. Во время этих странствий он начал писать. В октябре 1892 г. – он тогда работал в железнодорожном депо в Тифлисе – местная ежедневная газета *Кавказ* приняла и напечатала под псевдонимом, ставшим с тех пор столь известным, его первый рассказ *Макар Чудра*. В последующие годы Горький продолжал писать для провинциальной прессы и скоро стал зарабатывать на жизнь литературным трудом. Но окончательно он вступил в «большую литературу» только в 1895 г., снова вернувшись в Нижний. Короленко, живший там тогда, опубликовал один их рассказов Горького (*Челкаш*) во влиятельном журнале *Русское богатство*. Продолжая работать для провинциальной прессы, Горький стал и желанным гостем в петербургских журналах. В 1898 г. рассказы Горького были опубликованы в двух томах.

Рассказы имели огромный успех, – для русского писателя в полном смысле слова беспрецедентный. Из подающего надежды провинциального журналиста Горький превратился в самого знаменитого писателя страны. С этого времени и до

первой русской революции Горький, наряду с Толстым, был в России фигурой, вызывавшей наибольший общественный интерес. Прессу наводнили портреты Горького и интервью с ним, каждый считал своим долгом посмотреть на него лично. Международная слава не замедлила себя ждать. Особенно сходила по нему с ума Германия: в 1903–1904 гг. известная пьеса Горького *На дне* шла в Берлине 500 вечеров подряд.

В Петербурге Горький сошелся с марксистами и сам стал марксистом и социал-демократом. Произведения Горького стали *piece de resistance* (главным блюдом) марксистского журнала *Жизнь*, куда он отдал *Фому Гордеева* и роман *Трое* (1899–1901). Именно из-за поэмы Горького *Песня о Буревестнике* журнал *Жизнь* был запрещен. *Песня* была прозрачной аллегорией грядущей революционной бури. Горький стал одной из выдающихся фигур русского радикального мира. Он также стал одним из тех, кто финансировал движение: его политические друзья постоянно пользовались значительным литературным доходом Горького для революции. Это продолжалось до 1917 г., так что Горький, несмотря на невероятный, фантастический успех своих книг, никогда не был столь богат, как его западные собратья по перу. В России 1900-х гг. легко было стать мучеником, и Горького вскоре арестовали и сослали в Нижний. В 1902 г. Горький был избран почетным членом Императорской Академии наук. Такого еще не случалось с писателем тридцати трех лет. Но прежде чем Горький смог воспользоваться своими новыми правами, его избрание было аннулировано правительством, так как новоизбранный академик «находился под надзором полиции». В связи с этим Чехов и Короленко отказались от членства в Академии. Горький играл видную роль в первой рус-

ской революции. В январе 1905 г. он был арестован за участие в протесте против «9-го января», и его арест повлек за собой волну демонстраций в его защиту. После освобождения Горький издавал ежедневную газету, поддерживавшую большевиков, в которой он опубликовал серию статей, где объявил всех русских писателей двадцатого века, включая Достоевского и Толстого, мещанами. Горький играл также видную роль в кампании против иностранных займов России, а в декабре активно помогал вооруженному восстанию в Москве.

В 1906 г. Горький уехал из России в Соединенные Штаты. Его путешествие через Финляндию и Скандинавию было триумфальным. Таким же триумфальным был приезд в Нью-Йорк. Но вскоре выяснилось, что женщина, с которой Горький жил, называя ее своей женой, не состояла с ним в браке, – и американское общественное мнение вдруг яростно ополчилось на писателя. Ему было предложено выехать из отеля, Марк Твен отказался председательствовать на банкете в его честь. Естественно, что Горький был глубоко задет этим внезапным всплеском пуританизма, совершенно непонятным для русского, и что он дал выход своему негодованию в серии американских рассказов, вышедших под наводящим на размышления названием *Город Желтого Дьявола* (1907). По возвращении в Европу Горький поселился на Капри, где жил почти до самой войны и был невероятно популярен среди местного населения. Популярность Горького в Италии возросла благодаря активному участию, которое он принял в спасательных работах после страшной мессинской катастрофы. Тем временем в России популярность Горького среди интеллигенции пошла на спад. Произведения его после пьесы *На дне* (1902) встречались сравнительно равнодушно, и из величайшего лю-

бимца нации, которым он был в 1900 г., он пал до положения партийного любимчика большевиков, так как они были почти единственными, продолжавшими хвалить его новые произведения. С другой стороны, книги Горького начали проникать в массы рабочего класса и во многом способствовали формированию тех умонастроений русского рабочего, которые обнаружили себя в 1917 г. и позднее. Вернувшись в Россию, Горький основал ежемесячный журнал (*Летопись*), не упрочивший его влияния. Даже *Детство* и его продолжения, появившиеся в 1913 и 1915 гг., мало что изменили в общем отношении к Горькому и заняли надлежащее место только в свете его послереволюционного творчества.

Когда началась мировая война, Горький занял явно интернационалистскую и пораженческую позицию, а в 1917 г. снова поддержал своих старых друзей большевиков. Но на этот раз поддержка не была безоговорочной, и, хотя в общем Горький был на стороне Ленина и его политики, он не отождествлял себя с партией, стараясь играть роль третейского судьи и борца за мир и культуру. Это привередливое отношение с оттенком превосходства и сочувственной, но критической отчужденности с тех пор не менялось. Большевики были от этого не в восторге, но личные связи Горького с вождями, с одной стороны, и большой вес его заграничной репутации, с другой, поставили его в уникальное положение: в 1918–1921 гг. Горький был практически единственной независимой внеправительственной общественной силой во всей Советской России. Можно не симпатизировать горьковскому отношению «разборчивого превосходства», его политике «умывания рук», – но деятельность его в те ужасные годы была необычайно полезной и благотворной. Он играл из-

бранную им роль защитника культуры и цивилизации в полную меру своих возможностей. Русская культура в большом долгу перед ним. Все, сделанное между 1918 и 1921 гг., чтобы спасти писателей и других интеллигентов от голода, – было сделано благодаря Горькому. В основном это удалось за счет целой системы централизованных литературных учреждений, где поэты и прозаики засели за переводы. План этот, конечно, был далек от совершенства, но при данных обстоятельствах он был единственно возможным. Правда, с другой стороны, эти «обстоятельства» наступили не без активного участия Горького и его ближайших политических друзей. Хотя в 1919 г. Горький опубликовал свои воспоминания о Толстом (*Лев Толстой*), – снова заставившие всех осознать, что он, в конце концов, большой писатель, – литературное влияние Горького осталось незначительным. Громадное место Горького в современной русской литературе обеспечено целиком за счет его личного участия в спасении тонущей русской цивилизации. В политическом смысле Горький едва ли представляет собой какую-либо силу, если не считать того, что слово его по-прежнему имеет вес за границей. В последнее время привлекли внимание два политических выступления Горького: его статья (1920) о Ленине, которого он расхваливает до небес как великого рационального созидателя идеального будущего, – чей единственный недостаток: уж слишком хорош для грубого и ленивого русского народа; и его памфлет (1922) о русском крестьянстве, где он с необычайной горечью осуждает этот класс как средоточие всех пороков, как класс, не принимавший участия в построении национальной цивилизации и недостойный своих нынешних хозяев-интернационалистов. В 1922 г. Горький уехал из России и поселился в Германии.

О здоровье его – всегда слабом – постоянно доходят угрожающие слухи. Он продолжает работать, и его новые книги неуклонно укрепляют его положение классика. Он также издает непериодические сборники *Беседа*, главным образом популяризирующие достижения научного прогресса. В последние годы популяризация науки стала играть важную роль в деятельности Горького, так как он считает, что его страна нуждается в первую очередь в распространении элементарных знаний. По своему наивному и почти религиозному преклонению перед знаниями и наукой Горький близок к Г. Дж. Уэллсу.

Литературное творчество Горького, не считая его чисто политических и журналистских произведений, можно разделить на три четко разграниченных периода: первый включает в себя рассказы, написанные с 1892 по 1899 г., заложившие основу его популярности; второй, продолжавшийся с 1899 по 1912 г., заполнен романами и пьесами с претензией на социальную значимость; третий период начинается в 1913 г., когда Горький перешел главным образом к автобиографии и мемуарам. Первый и последний периоды более важны, чем средний, в течение которого творческие силы Горького претерпели некоторый спад.

В ранних произведениях Горького реализм сильно смягчен романтизмом, и именно этот романтизм обеспечил Горькому успех в России, хотя именно реализм перенес его славу через границу. Для русского читателя новизна ранних рассказов Горького была в их бодрой и бесшабашной молодости, а для иностранного читателя – в безжалостной резкости, с которой он описывает жизнь низов общества. Отсюда огромная разница между русскими и иностранными оценками раннего Горького, – она проистекает от разницы фона. Русские

увидели Горького на фоне мрака и уныния Чехова и других прозаиков восьмидесятых, а иностранцы – на фоне благопристойного, сдержанного реализма викторианских времен. Самые первые рассказы Горького чисто романтичны. Таковы *Макар Чудра* и *Старуха Изергиль* (1895), как и его ранние стихи и известнейшая *Песня о Соколе*, с припевом «Безумству храбрых поем мы славу».

Этот очень театральный и безвкусный романтизм был действительно заразителен и внушил обкормленному Чеховым русскому читателю больше любви к Горькому, чем все остальные его произведения. Этот романтизм выкристаллизовался в философию, откровеннее и проще всего выраженную в очень ранней притче *О чиже, который лгал, и о дятле – любителе истины*, которую можно сформулировать как предпочтение угнетающей и низкой правде возвышающей лжи.

К 1895 г. Горький отказывается от традиционного набора форм своих рассказов о цыганах и разбойниках и переходит к манере, где реалистическая форма сочетается с романтическим вдохновением. Первый рассказ Горького, опубликованный в «большой» прессе, – *Челкаш* (1895) – является и одним из лучших. Тема его – контраст между веселым, циничным и беззаботным контрабандистом Челкашом и парнем, которого он берет в помощники в этом опасном деле, – типичным крестьянином, робким и жадным. Рассказ хорошо построен, и, хотя романтический ореол вокруг Челкаша никак нельзя назвать «реалистичным», образ его нарисован с убедительной живостью. Другие рассказы такого же рода: *Мальва* (1897), где Мальва – женская ипостась Челкаша, и *Мой спутник* (1896) – по созданному характеру лучший из этой серии. Примитивный и аморальный грузинский князь Шакро, с которым рассказчик идет

пешком из Одессы в Тифлис, – действительно замечательное создание, достойное стать рядом с самыми лучшими горьковскими зарисовками характеров. В рассказе нет ни капли идеализации Шакро, хотя очевидно, что «художественная симпатия» автора целиком на его стороне. Многих поклонников завоевала раннему Горькому его манера «описывать природу». Типичный пример этой манеры – начало *Мальвы* с знаменитым первым абзацем, состоящем из двух слов: «*Море смеялось*». Но надо признаться, что сегодня эти описания утратили свежесть и уже не поражают. Около 1897 г. реализм начинает перевешивать: в *Бывших людях* (1897) реализм доминирует, и героические поступки капитана Кувалды не могут развеять унылую атмосферу места действия. В этом рассказе, как и в других рассказах тех лет, появляется черта, гибельная для Горького: неумеренная страсть к «философским» разговорам. Пока эта страсть его не обуяла, Горький проявлял себя как мастер композиции. Такое редко бывает у русских писателей: в некоторых его ранних рассказах была прочность сцепления, почти что сравнимая с чеховской. Но у него не было чеховской экономности, и, хотя у таких рассказов, как *Болесь* (1896) и *Скуки ради*, сильный и крепкий костяк, сама ткань рассказа не несет в себе той непреложности, которая является отличительной чертой Чехова. Кроме того (и в этом отношении Чехов был не лучше), русский язык Горького – «нейтрален», слова остаются знаками, не имеющими собственной жизни. За исключением некоторых словечек, они могли бы быть переводом с любого языка. Только один из ранних рассказов Горького заставляет забыть о всех его недостатках (кроме посредственности стиля) – это *Двадцать шесть и одна* (1899), рассказ, который можно считать заверше-

нием периода. Действие происходит в подвале булочной, где двадцать шесть мужчин работают по шестнадцать часов в день без свежего воздуха за нищенскую плату. Молодая девушка каждый день приходит туда за свежими булками, ее свежая и невинная красота – единственный луч света в их безнадежной жизни. Солдат, занимающийся в том же дворе более легким трудом, заключает пари, что соблазнит ее, – и выигрывает пари. Когда девушка появляется в булочной после падения, все пекари улюлюкают. Рассказ жестоко реалистичен, но он пересекается таким мощным потоком поэзии, такой убежденной верой в красоту, свободу, естественное благородство человека; повествование ведется с такой точностью, с такой достоверностью, что сомнений не остается: это шедевр. Шедевр, который ставит Горького, молодого Горького, среди подлинных классиков нашей литературы. Но по своей совершенной красоте рассказ *Двадцать шесть и одна* остается единственным, и это последний рассказ хорошего раннего Горького, – последующие четырнадцать лет Горький скитался по скучным и бесплодным лабиринтам.

Горький рано попробовал выйти за пределы социальных границ, наложенных на него его ранними переживаниями. Еще в 1897 г. он написал рассказ *Варенька Олесова*, в котором пытался изобразить образованные классы, – забавно, что этот рассказ предваряет написанные на несколько лет позже рассказы Арцыбашева и других. Из мемуаров Горького мы знаем, что ему не нравилось быть просто писателем из народа, а хотелось стать вождем и учителем. Это стремление отразилось в ряде его романов и пьес, написанных между 1899 и 1912 гг. Они – наименее ценная часть его творчества. Их объединяют две черты: полное исчезновение композиционного мастерства, кото-

рое казалось таким многообещающим, и неумеренное многословие в разговорах о «смысле жизни» и тому подобное. Горький не написал ни одной хорошей пьесы и ни одного хорошего романа, и если есть достоинства в его произведениях этого периода, – то вопреки тому, что это пьесы или романы. Главные романы этого периода: *Фома Гордеев* (1899), *Трое* (1900–1901), *Мать* (1907), *Исповедь* (1908), *Городок Окуров* (1910) и *Жизнь Матвея Кожемякина* (1911). Все они ставят перед собой задачу показать широкие картины русской провинциальной жизни, ее бессмысленной жестокости, грязи и тьмы, в которой просветы возникают только благодаря усилиям отдельных людей познать «смысл жизни», вырваться из омута провинциального застоя и указать путь невежественным и угнетенным массам. Первые два романа менее тенденциозны и менее отчетливы по своей социальной заданности. Послереволюционная серия более очевидно связана с идеями большевиков, хотя эти идеи отражены в странно-мистической интерпретации. Из этой серии лучше всего *Фома Гордеев*. Хотя, как и остальные романы, *Фома Гордеев* испорчен отсутствием архитектуры и бесконечными разговорами, в нем много первоклассных достоинств. Первые главы, рассказывающие историю отца Фомы, Игната Гордеева, создателя большого состояния, – среди лучшего, написанного Горьким. Их динамичный и мужественный дух придает им аромат, редкий в русской литературе. История Фомы – сына, «лишнего человека», который не знает, что делать с жизнью и богатством, – содержит великолепно и ярко написанные страницы, но в целом принадлежит к неэффективному «беседующему» стилю. Романы Горького почти всегда мастерски начинаются, и первые несколько страниц романов *Трое* и *Испо-*

ведь держат читателя в напряжении открытым и прямым развитием повествования. Но тут же начинается бесконечный и надоедливый «поиск», который становится все более надоедливым, приближаясь к цели, когда герой думает, что нашел социальную панацею. Из последних романов *Городок Окуров* и *Исповедь* лучше остальных, прежде всего потому, что короче (около 60 000 слов в каждом, тогда как в *Матвее Кожемякине* более 200 000!). Кроме того, в *Городке Окурове* элемента «поисков правды» поменьше, – больше живого действия, событий. *Исповедь* – произведение замечательное тем, что в нем Горький излагает квинтэссенцию той странной народной религии, которую он исповедовал около 1908 г. и которая так непохожа на настоящего Горького – Горького ранних и поздних произведений. Эта религия стала известна как *богостроительство*, в отличие от *богоискательства*. Бог, по Горькому, должен быть «построен» верой людей. Одна из заключительных сцен *Исповеди* дает очень реалистичный, хотя и малоубедительный образец того, как можно это сделать: больной излечивается с помощью чуда, которое, на первый взгляд, сотворяет чудотворный образ, а на самом деле – пылкая и истинная вера собравшейся толпы. Помимо религии, *Исповедь* – примерно до середины – довольно интересная приключенческая история поисков бродягой правды, с быстрым развитием повествования, на котором лежит бледный и отдаленный (очень отдаленный, но бесспорный) отблеск лесковского шедевра *Очарованный странник*. Пьесы Горького многочисленны, но даже профессиональный читатель не помнит их все по названиям. Пьесы, написанные после 1905 г., совсем не имели успеха. С другой стороны, как я уже говорил, пьеса *На дне* (1902) была величайшим драматическим

успехом за последние тридцать-сорок лет. Это не означает, что по сути она много лучше остальных: ее успех был вызван другими, нелитературными причинами, и нет оснований выделять ее для особой похвалы. Как драматург Горький (несмотря на то, что Чехов осудил его первую пьесу за «устаревшую форму») просто плохой ученик Чехова (слово «плохой» здесь, конечно, неуместно, потому что нельзя быть хорошим учеником этого драматурга). Драматическая система совершенно та же, с теми же неизбежными четырьмя актами, не разделенными на сцены; то же отсутствие видимого действия; то же стандартное самоубийство в последнем акте. Только Горький не заметил в драматическом искусстве Чехова главного, что оправдывает это искусство: скрытой динамической структуры. Единственное, что Горький добавил к драматическому искусству Чехова (вернее, уделил ему больше места, так как Чехов не полностью от этого воздерживался), были «разговоры о смысле жизни» – они могли бы убить даже лучшую драму Шекспира или самую напряженную трагедию Расина. Как бы то ни было, первые две пьесы Горького имели успех. В случае с пьесой *Мещане* (1901) это был скорее *succes d'estime* (умеренный успех). Но вторая пьеса, *На дне* (1902), была триумфом. В России успех пьесы можно объяснить замечательной игрой труппы Станиславского. За границей – тем, что это была совершенная новинка: сенсационный реализм места действия, небывалое удовольствие выслушивать глубокие разговоры философствующих воров, бродяг и проституток – «так по-русски!». *На дне* больше всего способствовала глупейшему представлению, которое сложилось у среднего европейского и американского интеллигента о России: страна разговорчивых философов, занятых поис-

ками пути к тому, что они называют «Богом». Следующие две пьесы Горького – *Дачники* (1904) и *Дети солнца* (1905) – обманули ожидания: в них не было сенсационной обстановки пьесы *На дне*, и они провалились. Последовавшие за ними *Варвары* (1906), *Враги* (1907), *Васса Железнова* (1911) и т. д. и вовсе прошли незамеченными.

Одновременно с пьесами и романами Горький писал большое количество мелких произведений: стихотворений, вроде *Песни о Буревестнике* (1901) и (одно время знаменитого) *Человека* (1903); политических сатир, которые ему не удавались, так как у него не было никаких необходимых для политической сатиры данных – ни юмора, ни нравственной серьезности; журнальных зарисовок (включая американские очерки *Город Желтого Дьявола* и *Один из королей республики*) и т. д. К концу этого периода он начал публиковать короткие очерки, основанные на своих ранних воспоминаниях (*Беглые заметки*, 1912), которые вводят нас в последний, автобиографический период Горького.

Произведения этого периода до настоящего времени составили пять томов: три тома автобиографической серии – *Детство* (1913), *В людях* (1915), *Мои университеты* (1923); том воспоминаний (о Толстом, Короленко, Чехове, Андрееве и т. д.) и том дневниковых записей (1924). В этих произведениях Горький отказался от художественного вымысла и от всех как будто бы литературных изобретений; сам он тоже скрылся и перестал принимать участие в «правдоискательстве» своих персонажей. В этих произведениях Горький – реалист, великий реалист, наконец освободившийся от накипи романтики, тенденциозности и догмы. Он наконец-то стал объективным писателем. Автобиографическая серия Горького – самая странная

автобиография в мире, потому что она рассказывает обо всех, кроме него самого. Его личность служит только поводом собрать вокруг нее замечательную портретную галерею. Самая замечательная черта этих книг Горького – их потрясающая зрительная убедительность. Горький приобрел удивительное зрение, дающее возможность читателю ярко видеть живые, как будто написанные маслом фигуры героев. Нельзя забыть дедушку и бабушку Горького, старых Кашириных, или хорошего епископа Хрисанфа, или странную языческую, варварскую оргию жителей полустанка (*Мои университеты*). На иностранца, да и на русского читателя старшего поколения, серия неизбежно производит впечатление неизбывного мрака и пессимизма, но мы – уже привыкшие к менее благопристойному и сдержанному реализму, чем реализм Джордж Элиот, – не разделяем этого чувства. Горький не пессимист, а если бы и был пессимистом, то его пессимизм скорее связывался бы не с его изображением русской жизни, а с хаотичным состоянием его философских взглядов, которые ему не удалось поставить на службу оптимизму, как он ни старался. Автобиографическая серия Горького представляет мир уродливым, но не безнадежным, – просвещение, красота и сострадание являются теми целительными моментами, которые могут и должны спасти человечество. *Воспоминания* и *Заметки из дневника* даже больше, чем автобиография, показывают величие Горького-писателя. Англоязычный читатель оценил замечательные воспоминания о Толстом (появившиеся в *Лондонском Меркурии* вскоре после первой публикации); говоря о Толстом, я упоминал об этих воспоминаниях как о лучших страницах, написанных про этого великого человека. И это при том, что Горького нельзя сравнить с

Толстым по силе мысли: дело здесь не в уме, а в глазах, которыми Горький видит насквозь. Замечательно, что он увидел то, что многие не смогли увидеть, а если увидели – не смогли записать. Созданный Горьким образ Толстого скорее деструктивный, чем конструктивный: Горький пожертвовал единством мифа ради сложности жизни. Он наносит смертельный удар по иконописному образу «святого Льва». Также замечательны воспоминания Горького об Андрееве, где есть прекрасная глава, описывающая тяжелое и безрадостное пьянство молодого писателя. *Заметки из дневника* – книга об оригиналах. Здесь, как нигде, Горький выражает свою любовь – любовь художника – к своей стране, остающейся для него лучшей в мире, несмотря на весь его интернационализм, на все его научные мечтания, на всю грязь, которую он в России видел. «Россия – чудесная страна, где даже дураки оригинальны» – таков рефрен книги. Это собрание портретов, ярких образов, зарисовок своеобразных людей. Ключевая нота книги – оригинальность. Некоторые ее герои – очень известные люди, например, два фрагмента посвящены Александру Блоку. Запоминающимися получились портреты известного миллионера-старообрядца Бугрова, который сам считал Горького оригиналом и за это его ценил, и мистической корреспондентки Владимира Соловьева Анны Шмидт. Интересны главы о том, как притягивают людей пожары; какие жуткие вещи делают иногда люди, оставаясь одни и думая, что их никто не видит. За исключением воспоминаний о Толстом, дневниковые записи, пожалуй, лучшее, написанное Горьким. В периодике появлялись другие рассказы Горького, отчасти продолжающие манеру *Заметок из дневника*, отчасти обозначающее возвращение к более традиционно законченным формам. В этом таится

опасность, но Горький так часто обманывал нас, развиваясь не так, как мы ждали, что, может быть, и на этот раз наши опасения окажутся ложными.

Последние книги Горького имели всеобщий и немедленный успех. И все-таки он не обрел живого литературного влияния. Его книги читаются как заново обнаруженная классика, а не как новинки. Несмотря на его большое личное участие в современной литературе (бесчисленные молодые писатели смотрят на него как на своего патрона в литературном мире), его творчество глубоко отличается от произведений младшего поколения: во-первых, полным отсутствием интереса к стилю, во-вторых, очень несовременным интересом к человеческой психологии. Ретроспективный характер всех последних произведений Горького еще усиливает впечатление, что он принадлежит миру, которого уже нет.

3. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА «ЗНАНИЯ»

Вскоре после своего первого большого успеха Горький основал издательство, получившее название, характерное для своего основателя, – «Знание». «Знание» стало общей площадкой для всей молодой школы прозаиков и на несколько лет почти монополизировало русскую художественную прозу. Все выдающиеся молодые прозаики присоединились к группе Горького и стали печататься в «Знании». Трое стали оригинальными и значительными писателями: Куприн, Бунин и Андреев. Остальные не слишком выделились, и их можно для удобства сгруппировать как школу Горького – или школу прозаиков «Знания». Общей характеристикой школы является открытая и подчеркиваемая тенденциозность – это революцион-

ная художественная школа. Они выражались свободнее, чем старые радикальные писатели, особенно в 1905 г. и позже, хотя цензура и держала их под контролем. Они были свободнее и в своем реализме, широко пользуясь разрушением условностей, которое начал Толстой и закрепил Горький. Влияние Чехова и Горького на школу очевидно, но влияние Чехова чаще всего поверхностно, – в целом произведения школы остаются преимущественно приукрашенной журналистикой.

Этих писателей достаточно кратко перечислить. Старейшиной их был Евгений Николаевич Чириков (р. 1864), умеренный представитель школы. В. Вересаев (псевдоним Викентия Викентьевича Смидовича, р. 1867), врач по профессии, произвел в 1901 г. сенсацию книгой «разоблачений» *Записки врача*, но большинство его рассказов и романов посвящено описанию настроений марксистской интеллигенции. А. Серафимович (псевдоним Александра Сергеевича Попова, р. 1863) также «политический» писатель. Теперь он коммунист, и его последний роман *Железный поток* получил высокое признание официальных большевистских писателей как самое марксистское послереволюционное произведение. Сергей Иванович Гусев-Оренбургский (р. 1867) – непритязательный социальный реалист, описывающий сельскую жизнь в своей родной Оренбургской губернии. Его старый роман *Страна отцов* (1904) был недавно переведен на английский язык. Типичный ученик Горького – Скиталец (псевдоним Степана Гавриловича Петрова, р. 1869), Чехов упоминает его в одном из своих писем, говоря, что он предпочитает Скитальца как живого воробья «искусственному соловью» – Андрееву. Рассказы Скитальца очень просты и невообразимо наивны; в них описывается революционный идеализм и

жажда просвещения в том социальном классе, который открыл Горький. Несколько более интересной фигурой был Семен Соломонович Юшкевич (р. 1868), еврей, сосредоточившийся на жизни и обычаях своего народа. Его самый известный роман *Евреи* показывает жизнь еврейского пролетариата и впервые изображает погром. *Приключения Леона Дрея* – плутовской роман о легкомысленном и циничном еврейском мошеннике. Юшкевич писал также пьесы, в которых чувствовалось влияние Гауптмана и немецкого *модерна*. Одна из них – *Miserere* – была поставлена Станиславским и имела некоторый успех. Молодые писатели, пришедшие в литературу после 1902–1903 гг., не так были одержимы революцией, и их творчество носит отпечаток других влияний. Только один из них, Виктор Васильевич Муйжель (р. 1880), неуклюжий, мрачный, с трудом читаемый натуралист, может быть причислен к школе «Знания». Тематикой его была крестьянская жизнь, и он все проверял, как далеко можно зайти, пользуясь только черной краской. Эта избыточная чернота сближает его с пессимистической школой Андреева, хотя его занимало в первую очередь социальное, а не метафизическое зло.

4. КУПРИН

Александр Иванович Куприн (произношение Куприн неправильное. – *Прим. авт.*) тоже начинал как писатель школы «Знание», но его литературная личность достаточно оригинальна, чтобы заняться им отдельно. Он родился в 1870 г., учился в Москве в кадетском корпусе, несколько лет был армейским офицером. Основной темой его ранних рассказов была армия. Он изображает армию в ортодоксальной «оппозиционной» манере, пока-

зывая несчастного солдата, угнетаемого глупыми сержантами и грубыми офицерами. В центре рассказа всегда стоит молодой офицер, подавленный окружающей его мрачной реальностью и размышляющий о смысле своей жизни и жизни вообще.

Кульминацией этих рассказов была повесть *Поединок*, появившаяся в 1905 г., сразу после великих катастроф Мукдена и Цусимы, когда вся радикальная Россия объединилась в ликовании по поводу поражений императорской армии. Повесть имела огромный успех и постоянно цитировалась в нападках на армию. При этом *Поединок* вовсе не революционное произведение. В повести скорее отражается точка зрения типичного «чеховского интеллигента». Герой повести – подпоручик Ромашов, очень чувствительный молодой человек (и очень плохой офицер), которого постоянно ранит грубая реальность жизни. Это очень «пассивная» и «болезненная», но при всех своих недостатках хорошая повесть. В *Поединке* превосходно обрисованы характеры, и галерея портретов офицеров-пехотников убедительна и разнообразна. Героиня – Шурочка, жена поручика Николаева, – один из лучших женских портретов в современной русской прозе. *Поединок* прославил Куприна, о нем заговорили в литературном Петербурге, – еще и в связи с его частыми посещениями ресторана «Вена» – излюбленного прибежища старой (допоэтической) литературной богемы. Куприн много писал между 1905 г. и началом войны, но ему не удалось создать единственного и незабываемого шедевра, в котором он бы выразился весь. Он разрывался между разными тенденциями. Будучи по существу человеком некультурным, он не мог воспользоваться каким-либо литературным образцом: не обладая большим художественным вкусом, он не мог сам судить, что в его произведени-

ях лучше, а что хуже. Он стремился превзойти Толстого, описывая психологию животных (скачки в *Изумруде*); впадал в удивительную безвкусицу, стремясь возродить Иерусалим времен Соломона в духе Флобера (*Суламифь*) и приобрел сомнительную популярность (в России, а потом во Франции, где эта вещь была переведена в 1923 году по-журналистски реалистичным, грубым и сентиментальным романом из жизни проституток (*Яма*), который появился незадолго до Мировой войны.

В творчестве Куприна были зачатки, не сумевшие развиться: его прельщали сюжеты «вестернского» типа, построенные (в отличие от русских сюжетов) на действии, на острых ситуациях с быстро развивающейся интригой. Его притягивали Киплинг и Джек Лондон (которых он очень красноречиво прославлял) и несколько условное русское представление об Англии как о стране курящих трубку, сильных, молчаливых, пьющих, буйных и сентиментальных моряков. Ему так и не удалось избавиться от «интеллигентности» и начать писать в духе Джека Лондона. Но раза два или три он достиг того, что не удавалось никому из его русских современников: написал несколько хороших рассказов с энергичным и броским сюжетом в романтичной и героической тональности. Один из лучших – *Штабс-капитан Рыбников* (1906), история японского шпиона в Петербурге, замечательно подражающего внешности и образу мыслей среднего русского пехотного офицера, но во сне – в объятиях проститутки (деталь, несущая клеймо «горьковской» школы) – выдающего себя криком «Банзай!». Другой хороший рассказ (на этот раз свободный от горькизмов) – *Гранатовый браслет* (1911), романтическая и мелодраматичная история любви бедного чиновника к светской даме. По чистоте повествовательного

построения это один из лучших рассказов своего времени.

После *Ямы* Куприн писал мало и не написал ничего значительного. Он убежденный антибольшевик и эмигрировал после поражения белой армии. Сейчас живет во Франции.

5. БУНИН

По мнению ряда компетентных судей, например, Горького, величайший из ныне живущих русских писателей – Иван Алексеевич Бунин. Его довольно трудно классифицировать. В течение многих лет он был верным членом группы «Знание», но внутренне у него мало общего с этой прозаической школой, ориентированной на революцию. В некоторых своих наиболее значительных произведениях Бунин берется за очевидно социальную тематику, но его трактовка этой тематики не имеет ничего общего с разделением на «правых» и «левых». Бунин явно более крупный художник, чем Горький, Андреев, да и любой другой писатель его поколения, не считая символистов. Литературные предшественники Бунина очевидны – это Чехов, Толстой, Тургенев и Гончаров. Именно родство с Тургеневым и Гончаровым придает Бунину тот «классический» вид, который отличает его от современников. К тому же Бунин – выходец из класса, давно потерявшего свою главенствующую роль в русской культуре; в течение некоторого времени Бунин был единственным представителем своего класса в литературе, и это еще подчеркивало его отличие. Бунин родился в 1870 г. в Воронеже в старинной помещичьей семье. Великий поэт Жуковский (1783–1852) – побочный сын помещика Бунина – принадлежал к той же семье. Бунин рос в своем поместье и в губернском

городе Ельце: Елец и его окрестности стали почти неизменным местом действия его самых характерных рассказов. После елецкой гимназии он поступил в Московский университет и, еще будучи студентом, начал печатать стихи в литературных журналах. Первая книжка стихов Бунина появилась в 1891 г. в столице его родной губернии – Орле. Постепенно антимодернистская партия стала смотреть на него как на самого многообещающего из молодых поэтов. В 1903 г. Академия наградила его Пушкинской премией по литературе, а в 1909 г. его избрали почетным членом Академии. В конце девяностых годов Бунин присоединился к группе Горького, и в течение более чем десяти лет его произведения печатались в издательстве «Знание», но он никогда не отождествлял себя с политическими экстремистами. Рассказы Бунина начали появляться еще в 1892 г., но его продолжали считать в первую очередь поэтом, тем более что его ранние рассказы были очень «лиричны». В 1910 г. появилась его повесть *Деревня* (русский подзаголовок – «поэма», что значит «большое стихотворение», нечто «эпическое»), сразу поставившая его в первый ряд русских прозаиков. За *Деревней* последовали четыре книги, содержащие главные из его шедевров: *Суходол* (1912), *Иоанн-рыдалец* (1913), *Чаша жизни* (1914) и *Господин из Сан-Франциско* (1916). В годы, предшествовавшие войне, Бунин много путешествовал по Средиземноморью и тропическим странам. Многие его произведения написаны на Капри; Алжир, Палестина, Красное море и Цейлон – частый фон его рассказов и стихотворений. В 1917 г. Бунин занял твердую антибольшевистскую позицию. В 1918 г. он уехал из Советской России и после многих трудностей и скитаний добрался через Одессу до Парижа, где и живет с 1919 г., лето про-

водя обычно в Грассе. Бунин, как и Мережковский, – один из самых непримиримых антибольшевиков. Его литературное творчество почти было прекратилось в 1917–1920 гг., но возобновилось с 1921 г., хотя рассказы, содержащиеся в его последней книге (*Роза Иерихона*, 1924), не свидетельствуют о каком-либо развитии и редко достигают уровня ранних произведений.

В начале своей литературной карьеры Бунин много переводил с английского, и ему мы обязаны полным русским переводом *Песни о Гайавате* и мистерий Байрона.

Как поэт Бунин принадлежит к старой, досимволистской школе. Техника его осталась техникой восьмидесятых годов, но она достигает более высокого уровня, и стих его менее «пустой», чем у Надсона или Минского. Поэзия его в основном объективна, ее главная тема – впечатления от русской и иноземной природы. Несомненно, как прозаик он гораздо сильнее, чем как поэт, но поэзия его подлинная, и он единственный значительный поэт эпохи символизма, к символизму не примыкающий. Стихи его до 1917 г. собраны в трех книгах, из которых вторая включает в себя, вероятно, лучшие его стихотворения (1903–1906), в том числе мощное и запоминающееся стихотворение о дикой Башкирии *Сапсан* и незабываемые картины магометанского Востока. После 1907 г. он перестал публиковать стихи отдельно от прозы, и во многих его книгах есть и проза, и стихи.

Проза Бунина субъективнее и «поэтичнее» стихов. Во всех его книгах можно найти чисто лирические композиции в прозе, а в последней (*Роза Иерихона*) они снова занимают главное место. Этот лирический стиль был первой чертой его прозы, привлекшей общее внимание к его личности. В первых сборниках (1892–1902) лирические

рассказы были, несомненно, наиболее интересны, – все остальное было либо реалистически-сентиментальные рассказы в традиционном духе, либо попытки превзойти Чехова в изображении «мелких уколов», не дающих житья (*Учитель*; в ранних изданиях – *Тарантелла*). Лирические рассказы восходили к традиции Чехова (*Степь*), Тургенева (*Лес и степь*) и Гончарова (*Сон Обломова*), но Бунин еще больше усиливал лирический элемент, освобождаясь от повествовательного костяка, и в то же время старательно избегал (всюду, за исключением некоторых рассказов с налетом «модернизма») языка лирической прозы. Лирический эффект достигается у Бунина поэзией *вещей*, а не ритмом или подбором слов. Самое значительное из этих лирических стихотворений в прозе – *Антоновские яблоки* (1900), где запах особого сорта яблок ведет его от ассоциации к ассоциации, которые воссоздают поэтическую картину отмирающей жизни его класса – среднего дворянства Центральной России. Традиция Гончарова, с его эпической манерой изображения застойной жизни, особенно жива в лирических «рассказах» Бунина (один из них даже называется *Сон внука Обломова*). В последующие годы та же лирическая манера была перенесена с умирающей Центральной России на другие темы: например, впечатления Бунина от Палестины (1908) написаны в том же сдержанном, приглушенном и лиричном «минорном ключе».

Деревня, появившаяся в 1910 г., показала Бунина в новом свете. Это одна из самых суровых, темных и горьких книг в русской литературе. Это «социальный» роман, тема которого – бедность и варварство русской жизни. Повествование почти не развивается во времени, оно статично, почти как картина, но при этом построено оно мастер-

ски, и постепенное наполнение холста обдуманной чередой мазков производит впечатление непреодолимой, сознающей себя силы. В центре «поэмы» – два брата Красовы, Тихон и Кузьма. Тихон удачливый лавочник, Кузьма неудачник и «правдоискатель». Первая часть написана с точки зрения Тихона, вторая – с точки зрения Кузьмы. Оба брата в конце приходят к заключению, что жизнь прошла зря. Фон – среднерусская деревня, бедная, дикая, глупая, грубая, не имеющая никаких моральных основ. Горький, осуждая русское крестьянство, говорит о Бунине как о единственном писателе, осмелившемся сказать правду о «мужике», не идеализируя его.

Несмотря на свою силу, *Деревня* не является совершенным произведением искусства: повесть слишком длинна и несобрана, в ней слишком много чисто «публицистического» материала; персонажи *Деревни*, как герои Горького, слишком много говорят и размышляют. Но в своем следующем произведении Бунин преодолел этот недостаток. *Суходол* – один из шедевров современной русской прозы, в нем, больше чем в каких-либо других произведениях, виден подлинный талант Бунина. Как и в *Деревне*, Бунин доводит до предела бессюжетную («несовершенного вида», как назвала ее мисс Харрисон) тенденцию русской прозы и строит рассказ наперекор временному порядку. Это совершенное произведение искусства, вполне *sui generis* (своеобразное), и в европейской литературе ему нет параллелей. Это история «падения дома» Хрущевых, история постепенной гибели помещичьей семьи, рассказанная с точки зрения служанки. Короткая (в ней всего 25 000 слов) и сжатая, она в то же время пространна и упруга, она обладает «плотностью» и крепостью поэзии, ни на минуту не утрачивая спокойного и ровного

языка реалистической прозы. *Суходол* как бы дубликат *Деревни*, и тематика в обеих «поэмах» одинаковая: культурная нищета, отсутствие «корней», пустота и дикость русской жизни. Та же тема повторяется в серии рассказов, написанных между 1908 и 1914 гг., многие из которых стоят на столь же высоком уровне, хотя ни один из них не достигает идеального совершенства *Суходола*. Тема рассказов *Пустыня дьявола* (1908), *Ночной разговор* (1911) и *Весенний вечер* (1913) – исконная черствость крестьянина, его равнодушие ко всему, кроме выгоды. В *Чаше жизни* (1913) – безрадостная и беспросветная жизнь уездного города. *Хорошая жизнь* (1912) – история, рассказанная самой героиней, бессердечной (и наивно самодовольной в своем бессердечии) женщиной крестьянского происхождения, о том, как она преуспела в жизни после того, как послужила причиной смерти богатого влюбленного в нее юноши, а затем – причиной гибели своего сына. Рассказ замечателен, помимо всего прочего, своим языком – точным воспроизведением диалекта елецкой мещанки со всеми его фонетическими и грамматическими особенностями. Замечательно, что даже при воспроизведении диалекта Бунину удается остаться «классиком», удержать слова в подчинении целому. В этом смысле манера Бунина противоположна манере Лескова, который всегда играет с языком и у которого слова всегда выпячиваются до такой степени, что обедняют рассказ. Интересно сравнить двух писателей на примере *Хорошей жизни* Бунина и зарисовки Лескова примерно такого же характера – *Воительница*. Похоже на разницу между иезуитским стилем в устах француза и в устах мексиканца. *Хорошая жизнь* – единственный рассказ Бунина, целиком построенный на диалекте, но речь елецких крестьян, воспроиз-

веденная так же точно и так же «невыпирающе», появляется в диалогах всех его сельских рассказов (особенно в *Ночном разговоре*). Не считая использования диалекта, язык самого Бунина «классический», трезвый, конкретный. Его единственное выразительное средство – точное изображение вещей: язык «предметен», потому что производимый им эффект целиком зависит от предметов, о которых идет речь. Бунин, возможно, единственный современный русский писатель, чьим языком восхищались бы «классики»: Тургенев или Гончаров.

Почти неизбежным последствием «зависимости от предмета» является то, что, когда Бунин переносит действие своих рассказов из знакомых и домашних реалий Елецкого уезда на Цейлон, в Палестину или даже в Одессу, стиль его теряет в силе и выразительности. В экзотических рассказах Бунин оказывается несостоятелен, особенно когда старается быть поэтичным: красота его поэзии вдруг превращается в мишуру. Чтобы избежать несостоятельности при описании иностранной (и даже русской городской) жизни, Бунину приходится безжалостно подавлять свои лирические наклонности. Он вынужден быть смелым и резким, идя на риск упрощенности. В некоторых рассказах резкость и дерзость удаются ему, например, в *Господине из Сан-Франциско* (1915), который большинство читателей Бунина (особенно иностранных) считает его непревзойденным шедевром.

Этот замечательный рассказ достаточно хорошо известен в английских переводах, и нет нужды его пересказывать. Он продолжает линию *Ивана Ильича*, и его замысел вполне соответствует учению Толстого: цивилизация – тщета, единственная реальность – присутствие смерти. Но в

бунинских рассказах (в отличие от лучших рассказов Леонида Андреева) нет прямого влияния Толстого. Бунин не аналитик и не психолог, поэтому и *Господин из Сан-Франциско* не аналитическое произведение. Это «прекрасный предмет», плотный и твердый, как стальной брус. Это шедевр художественной экономности и строгого «дорического» стиля. *Господин из Сан-Франциско* (как и две «сельские поэмы» – *Деревня* и *Суходол*) окружен созвездием других рассказов на иностранную и городскую темы, – сходных с ним стилистически: та же смелость рисунка и строгая прозаичность. Среди лучших *Казимир Станиславович* (1915) и *Петлистые уши* (1916) – смелое исследование преступных наклонностей.

Из наиболее лирических иноземных и городских рассказов выделяются *Сны Чанга* (1916) и *Братья* (1914). В них лирическая поэзия Бунина, оторванная от родной почвы, теряет жизненность, становится неубедительной и условной. Язык тоже теряет свою красочность, становясь «международным». И все-таки *Братья* – сильное произведение. Это рассказ о сингалезском рикше из Коломбо и его английском седоке. Рассказ мастерски избегает сентиментальности.

Лучший из бунинских послереволюционных рассказов – *Исход* (1918), по плотности и богатству ткани и по действенности атмосферы почти приближающийся к *Суходолу*. После 1918 г. Бунин не написал ничего подобного. Некоторые из его рассказов (*Гаутами*, *В некотором царстве*) – замечательные произведения «объективного» лиризма. Но большинство его нынешних рассказов дряблее, больше «провисают». Кажется, что лирический элемент, разрастаясь, взрывает границы той самой сдержанности, которая и делает его мощным.

6. ЛЕОНИД АНДРЕЕВ

Когда популярность Горького пошла на убыль, главным любимцем общества стал Леонид Андреев.

Этот процесс начался еще до революции 1905 г. Вскоре после нее на смену революционной пришла новая школа, которую можно назвать метафизической, или просто пессимистической, потому что ее авторы писали рассказы и пьесы о метафизических проблемах и неизменно разрешали эти проблемы в пессимистическом и нигилистическом духе. Эти писатели были на вершине славы в годы, непосредственно последовавшие за поражением первой революции (1907–1911), и «социологические» историки русской литературы всегда стараются объяснить это движение политическим разочарованием. Политический мотив, конечно, был важен для успеха движения у публики, но само движение началось раньше, и многие из лучших и наиболее характерных произведений Андреева были написаны до 1905 г.

Старомодные критики и читатели старшего поколения правоверной радикальной (а тем более консервативной) школы практически не отличали Андреева от символистов. И тот, и другие казались им одинаковым уродством. На самом деле между Андреевым и символистами очень мало сходства, кроме отхода от общепринятых стандартов и склонности к грандиозному и предельному.

Символисты и Андреев всегда высокопарно серьезны и торжественны, – чувства юмора им явно не хватает. Но различия между ними значительно важнее. Символистов объединял высокий уровень сознательного мастерства; Андреев оперировал готовыми клише и мастерством не отличался. Кроме того, символисты были людьми вы-

сочайшей культуры и играли главную роль в великом культурном возрождении русской *интеллигенции*; Андреев же презирал культуру, которой ему явно не хватало. Наконец – и это самое важное, – символисты стояли на основе реалистической (в средневековом смысле слова) метафизики и если и были пессимистами в жизни, то в отношении смерти были оптимистами, то есть мистиками. Только Блок знал абсолютную пустоту, приближающую его к Андрееву, но пустота Блока происходит от ощущения *исключенности* из высшего и реального Присутствия, а не от осознания Вселенской Пустоты. Андреев (и Арцыбашев) шли от научного агностицизма и были чужды любому мистическому оптимизму, – их пессимизм был полным и всеобъемлющим: пессимизм и в отношении к жизни, и в отношении к смерти. Коротко (и грубо) говоря, символисты шли от Достоевского, а Андреев от Толстого. Отрицание культуры и острое сознание стихийных основ жизни – смерти и пола – в этом суть толстовства, которая вновь проявляется в философии Андреева и Арцыбашева. Литературное влияние Толстого на этих двух писателей невозможно переоценить.

Леонид Николаевич Андреев родился в Орле в 1871 г. Его семья принадлежала к мелкой провинциальной интеллигенции. Отец рано умер, и Андреевы жили в бедности, но Леонид получил обычное среднеинтеллигентское образование в орловской гимназии и затем (в 1891 г.) поступил в Петербургский университет. В конце первого семестра он пытался покончить с собой из-за любовного разочарования, вернулся домой и провел несколько лет в праздности. У Андреева, как практически у всех русских интеллигентных молодых людей, не поглощенных революционными идеями, не было никаких жизненных интересов. Вся его

жизнь была попыткой заполнить чем-нибудь душевную пустоту. Обычно для заполнения пустоты начинали пить, ибо человеку необходимо было опьянение, чтобы выдержать. Он вовсе не был мрачным и одиноким: у него было множество друзей, он был общителен и весел. Но его веселость была искусственной, натужной, под ней таилось смутное, неоформленное смятение. Характерно, что в молодости у Андреева был такой эпизод: он лег на шпалы между рельсами, и поезд прошел над ним, не задев его. Андрееву нравилось играть ужасами, позже его любимым чтением были рассказы Эдгара По. В 1893 г. Андреев вернулся в университет – на этот раз Московский, – получил диплом юриста и был принят в коллегию адвокатов (1897). Но уже прежде он начал свое литературное поприще. Сначала он печатал отчеты из зала суда и мелкие рассказы в орловских газетах. Юридической практикой он занимался недолго, так как скоро его стали печатать в литературных журналах, – а с 1898 г. его рассказы уже привлекали внимание критиков и собратьев по перу. Одним из первых, кто одобрил Андреева, был Горький. У них завязалась дружба, длившаяся до конца 1905 г. К 1900 г. в прозе Андреева начинает звучать его собственная андреевская нота, и в 1901 г. появляется один из его лучших рассказов *Жили-были*. Его сразу и справедливо приветствуют как надежду нового реализма и достойного младшего брата Горького. Первая книга его рассказов имела огромный успех. Это были счастливейшие годы в жизни Андреева. Он только что счастливо женился, он был окружен преданными друзьями, в основном молодыми прозаиками, смотревшими на него как на мэтра; слава его росла, он зарабатывал много денег. И именно на вершине счастья он наконец нашел ноту безнадежного отчаяния, которая и есть Андреев.

В 1902 г. были напечатаны два рассказа *Бездна* и *В тумане*, в которых тема пола разрабатывалась с необычным реализмом и смелостью. Несмотря на очевидную серьезность, даже морализм обоих рассказов, консервативная и старомодная радикальная пресса встретила их с возмущением, а графиня С. А. Толстая написала гневное письмо в газету, протестуя против такой грязи в литературе. Она не могла не заметить в рассказе *В тумане* влияния своего мужа. С тех пор об Андрееве заспорила вся Россия; газеты, упоминая о нем, теряли последние остатки сдержанности. Но успех Андреева у читателей от этого только рос, и с 1902 до 1908 г. каждый его новый рассказ становился литературным событием и приносил ему новую славу и новые деньги. Он разбогател. В 1906 г. умерла первая жена Андреева, он женился во второй раз, но никогда больше не обрел прежнего счастья; мрак и пустота воцарились теперь в его жизни, как и в творчестве. Андреев жил в Куоккале в Финляндии, где построил претенциозный дом в стиле «модерн». Одевался он не менее претенциозно. Ему нужно было постоянное возбуждение. Он не переставал пить, но потребность в новых стимулах выразилась главным образом в быстро сменяющихся увлечениях, которым он предавался с трогательной искренностью: то он был моряком, то художником, – и все, что он делал, он делал «на выход»: он любил грандиозное и в жизни, и в литературе. Работал он так же, как и жил: приступами, диктуя всю ночь напролет, необычайно быстро заканчивая рассказы и пьесы, а потом месяцами ничего не делая. Когда он диктовал, то слова его извергались монотонным потоком ритмической прозы с такой скоростью, что машинистки еле за ним поспевали.

После 1908 г. популярность Андреева пошла на убыль. Теперь против него было не только стар-

шее поколение, но и более опасный враг – молодые литературные школы, чье влияние быстро росло: эти просто считали его мыльным пузырем в литературе. Талант его тоже пошел на спад. После *Рассказа о семи повешенных* (1908) он не написал ничего значительного. К 1914 г. он превратился в собственную литературную тень. Мировая война пробудила его к новой жизни. Это был новый стимул. Он ударился в патриотизм и антигерманизм, начал писать откровенно пропагандистские книги, в 1916 г. стал редактором новой большой газеты антигерманского направления. В 1917 г. он, естественно, занял твердую антибольшевистскую позицию и во время Гражданской войны, звуки которой доносились до его куоккальской дачи, внес большой вклад в антибольшевистскую пропаганду. Его последнее произведение – *S.O.S.* – было страстным призывом к союзникам спасти Россию от тирании большевиков. Он умер в сентябре 1919 г. под звуки пушек красных, отражающих последнее наступление белых на Петроград.

Личность Леонида Андреева уже стала темой многочисленных мемуаров. Самые интересные – Горького и Чуковского.

Андреев начинал как наивный, непритязательный, довольно сентиментальный реалист в старой «филантропической» традиции, в манере, больше напоминающей Короленко, чем Горького, – и именно этими рассказами привлек к себе внимание (*Бергамот и Гараська*, *Ангелочек*). Но довольно скоро он выработал свой собственный стиль – вернее, два стиля, ни один из которых не был вполне его собственным. Один из этих двух стилей – и несравненно лучший – был почерпнут из проблемных рассказов Толстого *Смерть Ивана Ильича* и *Крейцерова соната*. Другой – «модернистское» варево из По, Метерлинка, немецких, польских и

скандинавских модернистов. Первый стиль трезвый и сдержанный, второй – пронзительный, риторичный и, на современный вкус, вялый и несъедобный. Но в русской литературе он был новшеством, и поскольку темы Андреева были доступны и интересны среднему читателю, он некоторое время пользовался фантастическим успехом. Стили эти так различны, словно принадлежат разным писателям, но выражают они одно и то же: нигилизм и отрицание. Человеческая жизнь, общество, мораль, культура – все это ложь: смерть и уничтожение – вот единственная реальность, «безумие и ужас» (начальные слова *Красного смеха*) – единственные чувства, передающие человеческое понимание правды. Суть этого отрицания одна и та же, независимо от того, излагается оно с риторическим нажимом или с трезвой сдержанной силой. Таков неизбежный результат всей истории интеллигенции: как только интеллигент теряет революционную веру, вселенная превращается для него в бессмысленную, ужасную пустоту.

Если бы большая часть произведений Андреева осталась ненаписанной и мы знали бы его только по трем лучшим рассказам, мы выше ценили бы его как писателя и меньше сомневались бы в том, что он классик. Я имею в виду рассказы *Жили-были* (1901), *В тумане* (1902) и *Губернатор* (1906). Все они написаны в «толстовской» манере. Первый и последний идут от *Смерти Ивана Ильича*, второй – от *Крейцеровой сонаты*. Андреев полностью и в то же время творчески усваивает манеру Толстого. *Жили-были* – рассказ о провинциальном торговце, умирающем в университетской клинике; *Губернатор*, написанный во время революционных волнений, рассказывает о провинциальном губернаторе, который, отдав приказ расстрелять рабочую демонстрацию, узнает, что

революционеры его убьют. Тема рассказа – ожидание смерти. В обоих рассказах рост осознания человеком предстоящей смерти написан сильной и твердой рукой. Воздействие их тем могущественнее, что автор ни разу не повышает голоса и тщательно избегает нажима. Концовка *Губернатора* – равнодушная покорность неизбежному – сильно отличается от религиозного возрождения в *Смерти Ивана Ильича*. *В тумане* – сильная и жестокая история мальчика, обнаруживающего последствия своих рано начатых половых отношений, – он убивает проститутку и кончает с собой. При появлении в печати его сочли порнографией, но на самом деле он не менее морален и назидателен, чем толстовская *Соната*. Он наполнен настоящим трагизмом, а разговор между юношей и его отцом, который, не зная о болезни сына, читает ему лекцию о вреде ранних половых связей, – прекрасный пример трагической иронии. Андреев был неспособен к истинному юмору, но дар иронии у него был очень силен. Он проявляется, например, в рассказе *Христиане*, где проститутка отказывается приносить присягу в суде, мотивируя это тем, что не может считать себя христианкой. Высмеивающий судей и чиновников диалог, граничащий с гротеском, исполнен толстовского духа.

Но задолго до написания *Губернатора* Андреев согрешил с сиреной модернизма. Его первый метафизический рассказ в риторической модернистской манере – *Стена* – был написан еще в 1901 г. За ним последовал ряд других «метафизических» проблемных рассказов в том же напряженно-риторическом стиле. Сначала Андреев придерживался знакомых форм реализма, но начиная с рассказа *Красный смех* (1904) перешел к условному оформлению, скоро ставшему в его рассказах преобладающим. Главные из таких проблемных

рассказов: *Мысль* (1902) – врач сходит с ума от гипертрофии чистой мысли, работающей в пустоте; *Жизнь Василия Фивейского* (1903) – священник сходит с ума, потеряв веру; *Красный смех* (1904) – «безумие и ужас» войны – самый грубо-риторичный из рассказов Андреева; *Так было* (1906) – исконная тщета политических революций; *Иуда Искариот* (1907) – проблема свободы воли и необходимости; *Елеазар* (1907) – возвращение к жизни Лазаря, вкусившего смерть; *Тьма* (1908) – «право быть хорошим»; *Проклятие зверя* (1908) – ужас больших городов; *Мои записки* (1908) – воспоминания человека, приговоренного к пожизненному одиночному заключению – тщета свободы. Суета сует, бессмыслица, фальшь, пустота всех человеческих традиций и установок, относительность нравственных устоев, бесплодность земных желаний, непреодолимое отчуждение человека от человека, – вот темы рассказов Андреева, а над ними одна великая реальность – смерть. Лишь два рассказа этого периода выделяются своими литературными достоинствами: *Тьма* (1907) и *Рассказ о семи повешенных* (1908). Герои обоих рассказов – революционеры. В рассказе *Тьма* террорист, за которым гонятся, ищет убежища в публичном доме (прошу прощения за постоянное упоминание подобных деталей, но их невозможно избежать в разговоре об этой литературной школе). Проститутка, у которой он оказывается, оскорблена его чистотой и бросает ему в лицо типично андреевский вопрос: «Какое ты имеешь право быть хорошим, если я дурная?» Левые были оскорблены рассказом *Тьма,* и чтобы снять с себя обвинение в неуважении к террористам, Андреев написал *Рассказ о семи повешенных*. Это рассказ о пяти террористах и двоих уголовниках-убийцах, ожидающих казни после приговора. Хотя в рассказе присутствует излюбленная

Андреевым тема смерти, главное в нем не ужас смерти, а героизм и чистота террористов. Это не протест против насильственной смерти, а прославление русских революционеров, почему рассказ и стоит особняком в творчестве Андреева. Он стоит особняком и от всего, что Андреев написал в это время – по своей благородной простоте и сдержанности. Для атмосферы русской общественной жизни того времени характерно, что, при всей аполитичности Андреева, он был твердо убежден в святости террористов. Даже проститутка не сомневается, что предел добра – быть политическим убийцей. *Рассказ о семи повешенных* – акафист великомученикам. После 1908 г. Андреев писал в основном пьесы, а не рассказы. Его последнее и самое длинное повествовательное произведение – роман *Сашка Жегулев* – вышло в 1912 г., когда об Андрееве уже мало говорили, и роман привлек к себе относительно мало внимания.

Первую свою драму (*К звездам*) Андреев написал в 1906 г., за ней последовала дюжина других; некоторые стали очень знаменитыми, но с лучшими рассказами Андреева они несравнимы. Эти пьесы делятся на два вида: реалистические пьесы из русской жизни, продолжающие традицию Чехова и Горького, беспрерывно понижая ее и в конце концов сведя почти на нет (*Дни нашей жизни*, 1908; *Анфиса*, 1910; *Гаудемаус* и т. д.), и символические драмы, действие которых происходит в некоем условном месте (*Жизнь человека*, 1907; *Царь-голод*, 1908; *Черные маски*, 1909; *Анатэма*, 1910; *Тот, кто получает пощечины*, 1914). Наибольший успех имели *Жизнь человека* и *Тот, кто получает пощечины*.

В символических драмах Андреев старательно избегает любого намека на подлинную жизнь и ее краски. Они полностью абстрактны и риторич-

ны. Это отдаленные потомки байроновских мистерий, – через разных, главным образом тевтонских, посредников. Написаны они напряженно высокопарной, риторической, «международной» прозой и грубо раскрашены красно-черным – без оттенков. Лучшая из них все-таки *Жизнь человека*, так как монотонное завывание призрачных персонажей создает в итоге определенный общий эффект. Ее успех был отчасти заслуженным; однако перечитывать ее невозможно. Идея во всех пьесах одинаковая – смерть и небытие, тщетность и фальшь всего человеческого. В последних пьесах Андреева – как реалистических, так и символических, – усиливается элемент мелодрамы. Благодаря ему они становятся более театральными, более игровыми. В Америке недавно экранизировали драму, характерную для этого периода, – *Тот, кто получает пощечины*: пьеса ничего не потеряет, если очистить ее от литературщины, и вполне может иметь успех в этом новом виде. Это сочетание дразняще непонятного символизма, аллегорически интерпретированного фарса и обычной сентиментальной мелодрамы – как раз то, что сделает из нее типичную «парамаунтовскую картину» для якобы высоколобых. Андреев пробовал себя и в юмористических пьесах (*Прекрасные сабинянки* и др.), но его тяжеловесное, безрадостное, напыщенное веселье еще хуже его мрачной риторики.

За исключением нескольких упомянутых выше рассказов, Андреев как писатель практически мертв. В современном русском читателе невозможно оживить ту наивность, с которой воспринималась риторика *Красного смеха* и *Жизни человека*. Андреевское ощущение пустоты мира нами (к счастью) утрачено, так что мы можем ценить Андреева только эстетически. Но его риторический стиль – это набор штампов; слова его не живут са-

мостотельной жизнью – они застывают бесформенными массами словесного бетона. «Он пугает, а мне не страшно», – отозвался Толстой об одном из его ранних рассказов; и пусть наш вкус отличается от толстовского, но большая часть произведений Андреева нас уже никогда больше не испугает. Андреев был подлинным и искренним писателем. Но искренность немногого стоит, если не подкреплена способностью к точному выражению, иначе говоря – высшим мастерством. Андреев был дилетантом формы, с большими претензиями и без такта. В истории русской культуры он останется очень интересной и показательной фигурой: типичным представителем мрачной и трагической стадии в развитии *интеллигенции*, – той стадии, когда, потеряв веру в наивный революционный оптимизм, она вдруг оказалась во вселенской пустоте: одинокие, опустошенные голые люди на бессмысленной земле под пустым и холодным небом. Эта стадия, безусловно, пройдена, и, если когда-нибудь вернутся условия, порождавшие подобные чувства, нам придется искать для них нового выражения – потому что Андреев нас не пугает. Все это относится к тому Андрееву, который – опьяненный успехом и собственным значением, лишенный поддержки культуры и вкуса – пустился в мрачные моря модернизма. Другой Андреев – скромный и умный последователь Толстого, написавший *Жили-были*, *В тумане* и *Губернатора*, – навсегда занял свое – пусть скромное – место в пантеоне русских писателей.

7. АРЦЫБАШЕВ

Вскоре после первой революции популярность Андреева затмил вошедший в моду автор *Санина* Михаил Петрович Арцыбашев. Арцыба-

шев родился в 1878 г. и впервые выступил в печати в 1902 г. В 1904 г. он привлек внимание и возбудил надежды повестью *Смерть Ланда* – о жизни, посвященной поискам смысла и закончившейся бессмысленной смертью. В 1905–1906 гг. он порадовал радикалов серией рассказов о революции. Но революция потерпела поражение, хмель прошел, волна разочарования в общественных идеалах захватила *интеллигенцию*. Погоня за наслаждением и свобода от морали вошли в обычай, половая распущенность – часто с оттенком патологии – приняла эпидемические размеры. Знаменитый роман Арцыбашева *Санин*, появившийся в 1907 г., с одной стороны, показал эту эпидемию, с другой – способствовал ее усилению. Успех романа был немедленным и громадным. Старомодные критики кричали о его аморальности, а модернисты указывали на полное отсутствие в нем литературных достоинств. Но это была сенсация, и роман необходимо было прочесть. В течение нескольких лет *Санин* был библией каждого гимназиста и гимназистки России. Не надо думать, что Арцыбашев сознательно стремился развратить школьниц или добыть денег, потакая животным инстинктам, – русская литература никогда не была «распутной» в открытую; к тому же Арцыбашев с самого начала проявил симптомы того андреевского нигилизма, который был клеймом поколения. И тем не менее роман имел воздействие, и с автора *Санина* нельзя полностью снять обвинение в моральном разложении русского общества вообще и провинциальных гимназисток в особенности. Дидактический характер русской литературы (или, во всяком случае, дидактизм, с которым она всегда воспринималась) был причиной странно серьезного отношения к *Санину*, встреченному не как легкое чтение, а как откровение. Сама по себе

эта книга действительно дидактична, – это тяжеловесная профессорская проповедь на тему: будьте верны себе, следуйте своим личным наклонностям. А наклонности эти, проповедует Арцыбашев, сводятся к половому желанию: тот, кто следует ему, хорош; тот, кто его подавляет, – плох. Любви не существует – ее придумали в искусственной культуре; единственная реальность – желание. Проповедь Арцыбашева идет прямо от Толстого – только от Толстого, вывернутого наизнанку и без его гениальности. Но общая почва у них совершенно очевидна: презрение к условностям и культуре, отрицание всего, кроме первичных импульсов. *Санин* очень посредственная литература; это длинный, скучный роман, перегруженный «философскими» разговорами. Арцыбашев не попадает в модернистские ловушки, как Андреев, но психология у него одномерная, ее всю можно свести к одной схеме, заимствованной у Толстого: он (или она) думал, что хочет того-то и того-то, а на самом деле хотел лишь удовлетворить сексуальное желание, которое является единственной человеческой реальностью.

Другая реальность арцыбашевского мира – смерть; смерти посвящен его второй большой роман *У последней черты* (1911–1912). Он тоже навязчиво дидактичен, его тема – эпидемия самоубийств, разразившаяся в провинциальном городе и уничтожившая всю верхушку интеллигенции. Все прозаические произведения Арцыбашева – короткие и длинные – тенденциозны, и тенденция одна и та же: показать бессмысленность человеческой жизни, нереальность искусственной цивилизации и реальность только двух вещей – пола и смерти. В романах, рассказах, зарисовках-притчах – всюду одно и то же. С неутомимым и однообразным усердием проповедь вбивается в чита-

теля – если только читатель согласен слушать эти нудные лекции.

После романа *У последней черты* Арцыбашев посвятил себя драматургии. Его пьесы (*Ревность*, *Война* и т. д.) тоже тенденциозны, и тенденция все та же. Пьесы просто и последовательно построены, – и в театре это уместно. Именно благодаря организующей силе тенденции пьесы Арцыбашева, в отличие от большинства русских пьес, имеют настоящий драматический костяк. Они вполне пригодны к постановке и с хорошими актерами имели заслуженный успех.

Большевики очень плохо отнеслись к Арцыбашеву: *Санина* и другие его книги внесли в список запрещенных книг, а потом Арцыбашева и вовсе выслали из России. Неудивительно, что он занял непримиримую антибольшевистскую позицию. Арцыбашев занялся политической журналистикой в русскоязычной прессе в Варшаве. Слава его в России (включая эмигрантскую Россию) закатилась. Показательно, что *Санин* не переиздавался даже вне России. Сейчас уже никто не считает Арцыбашева значительным писателем – его воспринимают как забавный, а в целом прискорбный эпизод в истории русской литературы.

8. СЕРГЕЕВ-ЦЕНСКИЙ

Сергеев-Ценский никогда не достигал таких головокружительных высот популярности, как Андреев и Арцыбашев, и вне России – где его самые удачные современники стали международно известными, – имя его практически никому не знакомо. Но теперь, когда слава Андреева померкла, а слава Арцыбашева прошла бесследно, он стал гораздо более заметной фигурой, а его последние произведения представляются неожиданно много-

обещающими. Сергей Николаевич Сергеев-Ценский родился в 1875 г. и начал свою литературную деятельность в 1904 г. Рассказы его скоро привлекли общее внимание, были тепло встречены многими критиками, но порицались за излишнюю вычурность стиля.

Главные произведения этого периода: *Лесная топь* (1907), *Бабаев* (1907), *Печаль полей* (1909) и *Движения* (1910). В 1914 г. появилась *Наклонная Елена* – роман неожиданно свободный от всех прежних излишеств. Потом Сергеев-Ценский на много лет замолчал. Все это время он жил в Крыму и писал *Преображение* – роман невероятного охвата, задуманный как история умонастроений русской интеллигенции от начала войны до послереволюционных времен. Первая часть романа появилась в 1923 г. К сожалению, роман был опубликован в Крыму, а в Советской России было так плохо с транспортом, что только незначительное количество экземпляров попало в Москву, а вне России книгу вообще невозможно было достать. Пока ее не переиздадут в Москве или в Петербурге, мы можем судить о ней только понаслышке. Говорят, что Горький объявил этот роман лучшей русской книгой двадцатого века. И в это можно поверить, судя по сгущенному совершенству того немногого, что дошло до нас из послереволюционных произведений Сергеева-Ценского.

Раннее творчество Сергеева-Ценского отличалось излишествами и вычурностью стиля: язык его перегружен образностью, сравнениями (часто натянутыми) и дерзкими метафорами. Но у него единственного из всей его литературной группы было чувство слова, любовь к словесной ткани произведения. Его ранний стиль вибрирует жизнью и выразительностью. Это «орнаментальная» проза, очень похожая на ту, что развивали

ученики Ремизова и Белого, но у них разные отправные точки, и на самом деле Сергеев-Ценский не связан с модернистами. Поражает живость речи персонажей ранних произведений: писатель в изобилии – точно и со знанием дела – пользуется диалектом, жаргоном, неправильной разговорной речью. Разговоры героя *Движений* Антона Антоновича – шедевр точности и фонетической действенности; неутомимая и непобедимая энергия этого выбившегося в люди человека звенит в каждом слоге, в каждой интонации. Ценский точен во всем: он знает все, о чем пишет, он упивается технической терминологией и погружает персонажей романа *Печаль полей* в длинные технические разговоры о строительстве дома, – но, удивительное дело, технические разговоры у него такие живые, что не надоедают. Мало кто из писателей так знает и чувствует географию России и особенности ее губерний, как Ценский. В *Наклонной Елене* (это странное выражение – название угольной шахты в районе Донецка) стиль Ценского вдруг успокаивается, писатель как будто специально стремится избегать всех отвлекающих украшений – героическое усилие со стороны человека с таким ярко индивидуальным стилем. В послереволюционном произведении *Рассказ профессора* (1924) Ценский продолжает избегать образности и украшений, но снова дает читателю услышать живую речь персонажей: *Рассказ профессора* – это рассказ в рассказе, и внутреннее повествование ведется от лица красного офицера, чей язык такой же живой и характерный, как у Антона Антоновича в *Движениях*.

Сергеев-Ценский принадлежит к той же школе, что и Андреев и Арцыбашев, – только стиль у него другой, а главные темы те же: смерть, власть судьбы, непреодолимое одиночество, бо-

лезненные психические состояния, тяга к преступлению. *Лесная топь* (одно из наиболее усложненных произведений) – история крестьянской девушки, которая впадает в идиотизм после пережитого в лесу страха, проживает жизнь в невменяемом состоянии, а потом умирает трагической и отвратительной смертью. *Печаль полей* – жизнь женщины, у которой дети умирают до рождения, и она живет в постоянном страхе перед таящимися в ее чреве загадочными разрушительными силами. *Бабаев* – молодой офицер, неврастеник, патологически жаждет совершить преступление и находит выход своему желанию (и свою смерть) в подавлении революции. Интересно, что Ценскому удается делать политические сюжеты совершенно аполитичными. *Движения* – история гибели человека: непрерывные удары судьбы доводят энергичного, жизнелюбивого Антона Антоновича до бесчестья (его осуждают за поджог), равнодушия и смерти. Последние главы романа – отпрыски великого рода *Ивана Ильича*. В них звучит нота благородного мужественного смирения, переходящая в *Наклонной Елене* (история о том, как инженер решает совершить самоубийство и как и почему он его не совершает) в более активное приятие жизни. Переход от «вечного нет» к «вечному да» является, видимо, и темой *Преображения*. *Рассказ профессора*, однако, стоит вне этой линии: в нем спокойно и объективно исследуется, как человек становится убийцей, как он холодно и спокойно может убить другого человека. Это рассказывает профессору сам убийца (красный командир, бывший офицер старой армии) с такой простотой и откровенностью, что мурашки бегут по коже. Это шедевр прямого и сгущенного повествования, который позволяет многого ждать от автора в будущем.

9. ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ПРОЗАИКИ

В период после первой революции и до мировой войны в России было написано очень много прозы, авторы которой были более или менее связаны с теми же издательствами, что и Андреев и Арцыбашев. Рядом с Арцыбашевым можно упомянуть Анатолия Каменского (р. 1877), чью книгу рассказов, опубликованную в 1907 г., часто цитировали наряду с *Саниным* как симптом растущей развращенности: в одном рассказывается о даме, которая принимала гостей, одетая только в домашние туфельки; в другом о поручике, в течение нескольких часов соблазнившем четырех девушек. Вряд ли это можно назвать литературой. «Философская» часть Арцыбашева перекочевала и в многочисленные романы и драмы В. Винниченко, вождя украинских эсдеков и в течение нескольких месяцев главы полубольшевистского правительства Украины. Романы удались ему чуть больше, чем политическая карьера. Рассказы Осипа Дымова (псевдоним О. И. Перельмана, р. 1878) выдержаны в стиле «измельченного» модерна, заимствованного у венского модерниста Альтенберга; его романы из еврейской жизни тоскливо-реалистичны, с психологическими и идеологическими претензиями. Читатели предпочитали более простой реализм, процветавший в то время. Он и до сих пор продолжает существовать, хотя и перешел «в подвалы» литературы. Среди более простых реалистов того поколения можно назвать К. Тренева, недавно опубликовавшего огромную «народную драму» о «большевике» XVIII века Пугачеве, а также Георгия Гребенщикова – сибиряка, чьи очень посредственные рассказы привлекли внимание в эмиграции именно описанием сибирской жизни.

Более интересный и значительный писатель – Иван Сергеевич Шмелев (род. 1873), выпустивший в 1910 г. сильный и хорошо написанный роман *Человек из ресторана*. Недавно он написал очень интересное произведение *То, что было* (1923 г., уже переведено на английский): в военном сумасшедшем доме недалеко от линии фронта пациенты бунтуют против сторожей, и к власти приходит безумный полковник. Повествование иногда становится истеричным и многословным, но с большой силой передает общую атмосферу, в которой клиническое безумие полковника сливается с нравственным безумием войны.

Другой интересный писатель – Борис Савинков (р. 1879), чья жизнь, однако, еще интереснее его произведений. Он был одним из вождей террористической организации эсеров, организовавшим убийство великого князя Сергея (в феврале 1905 г.). Был арестован, приговорен к смертной казни и фантастическим образом бежал. С 1906 г. до 1917 г. он жил за границей, где сблизился с Мережковскими и под большим влиянием мадам Мережковской написал роман *Конь бледный* (1909) – исповедь террориста, начинающего сомневаться в своем праве на убийство. Книга появилась под псевдонимом «В. Ропшин» и произвела сенсацию, тем более что после разоблачения Азефа политический террор стал приниматься не так однозначно и потерял свой ореол. В 1913 г. Савинков опубликовал еще один роман о терроре – *То, чего не было*. В 1914 г. он примкнул к той части социалистов, которые защищали войну до победного конца во имя свободы и демократии. В 1917 г. он стал самым громким рупором социалистов-патриотов и величайшим врагом большевиков и других *defaitistes* (пораженцев). Одно время Савинков был военным министром и в этом качестве восстановил смертную казнь за де-

зертирство. После большевистской революции он присоединился к белому движению, расположил свой штаб в Польше и в согласии с поляками действовал против Советской России. «Партизаны» Савинкова были известны своей жестокостью и неуправляемостью. После Рижского мира он оставался в Польше, продолжая строить козни против советского правительства. В 1923 г. он опубликовал историю белого движения – *Конь вороной*, которая, как и предшествующий роман, заканчивается сомнением в праве затевать гражданскую войну. Через несколько месяцев он появился в Москве, где был арестован большевиками и начал делать сенсационные разоблачения белого движения. Савинкова-Ропшина нельзя назвать крупным писателем: *То, чего не было* – бледное подражание приемам Толстого, *Конь вороной* – в общем, импрессионистская журналистика, *Конь бледный*, вероятно, останется, но не как литературное произведение, а как человеческий документ – рассказ «из первых рук» о духовном складе террориста.

Многие второстепенные писатели того времени подражали лирическому стилю короткого рассказа, начинателем которого был Тургенев, а продолжателем Бунин (современники различали его и у Чехова), но довели его до уровня низкой журналистики. Только один писатель привнес в этот стиль свою индивидуальность. Это был Борис Константинович Зайцев (род. 1881), первый сборник рассказов которого вышел в 1906 г. Сейчас Зайцев считается одним из самых выдающихся писателей эмиграции. Его рассказы и романы из русской жизни сотканы исключительно из атмосферы. Лирический мед его рассказов (они слабее и мягче бунинских) сладок до тошноты. У них нет костяка, они бесхребетны, как устрицы. Но все-таки ему удается создать атмосферу, в кото-

рой преобладают розовые и сероватые тона. От прочих писателей, упомянутых в этой главе, Зайцева отличает глубокое и искреннее религиозное чувство – внешне христианское, но по сути пантеистическое. В предвоенные годы Зайцев много времени проводил в Италии. Его итальянские впечатления собраны в недавно вышедшей книге зарисовок *Италия* (1923). Италия служит фоном и его последующих рассказов, конечно, если их можно назвать рассказами (*Рафаэль и другие рассказы*, 1924). Эти итальянские произведения тоже построены исключительно на атмосфере (без костяка), но в них есть подлинная любовь к итальянской земле и ее людям.

10. ВНЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ГРУППИРОВОК

При всей популярности произведений Горького, Андреева и Арцыбашева они не удовлетворяли читательскую жажду вымысла. Вернее, они не соответствовали ей. Русские прозаики всегда пренебрегали сюжетностью, в результате чего публике приходилось искать захватывающего чтения в других местах: отсюда вечный повышенный спрос на переводы и повышенное значение романов, всерьез к литературе не относящихся. Трудно объяснить английскому читателю, сколько переводной прозы читают в России. Вкусы меняются, но факт остается: году в 1900 любимыми писателями были Золя и Мопассан. Чуть позже – в начале двадцатого века – самым любимым стал Конан-Дойль. Без преувеличения можно сказать, что около 1914 г. самым популярным русским писателем был Джек Лондон.

Из нелитературных русских романистов самой известной была А. А. Вербицкая (род. 1861),

чей бесконечный роман *Ключи счастья* (1909–1912) был нарасхват во всех библиотеках. Роман представляет собой привычную смесь снобизма, мелодрамы и сентиментальности, сбрызнутую вульгарным ницшеанством, революционными лозунгами и «сексуальными проблемами» *a la Санин*.

Романы другой дамы – Е. А. Нагродской – стоят на более высоком литературном уровне; ее первый роман – *Гнев Диониса* (1910) – не только хорошо продавался, но и был тепло встречен некоторыми вполне изысканными критиками. *Гнев Диониса* и ее последующие романы – типичные произведения «для взрослых»; они «захватывающие», потому что в основе их лежат вопросы пола и написаны они как интеллигентное подражание французской школе. Интересно, что Нагродская была состоятельной дилетанткой, никогда не писала для заработка и не была связана с литературными кругами.

Детективы на русской почве не процвели: Шерлок Холмс был сведен к чудовищно сырым и безграмотным рассказам русского производства о детективе Нате Пинкертоне; с 1907 г. миллионы экземпляров этих рассказов в копеечных изданиях расходились по всей России. Двенадцатилетние школьники и умудренные годами сенаторы проводили бессонные ночи над этим упоительным, хотя и безграмотным чтивом.

Приключенческими рассказами занялся Александр Грин: он был, бесспорно, талантливым, но не смог (тем более что его не поддержала критика) соперничать с иностранными мастерами. Сама фамилия писателя (Грин произносится с длинным «и») звучит как иностранная, англосаксонская, и тем самым он вроде бы исключен из семьи русских писателей. В рассказах Грина действие всегда происходит в условных экзотических

землях, и персонажи у него смутной национальности: то ли англичане, то ли американцы, то ли голландцы. Но Грин слишком сын своей страны и своего поколения, чтобы устоять перед микробом психологизма. Так что он скорее Конрад в миниатюре (хотя, наверное, и не читал в свое время Конрада), а не просто автор морских приключений. Недавно Грин снова появился в печати, и изменения, произошедшие в литературных вкусах, вероятно, пойдут ему на пользу.

11. ФЕЛЬЕТОНИСТЫ И ЮМОРИСТЫ

В конце девятнадцатого века и начале двадцатого века в русской литературной жизни большую роль играли ежедневные газеты. Крупные издатели стремились во что бы то ни стало поднять литературный уровень своих публикаций. Некоторые, например, кадетская газета *Речь* в 1906–1917 гг., зашли так далеко, что стали печатать настоящую литературу, но одновременно развивался и особый полулитературный журналистский стиль, нашедший прибежище в суворинском *Новом времени*, а также в капиталистическом и либеральном *Русском слове*. Полулитература печаталась, как и во французских газетах, в нижней части средних страниц, – то, что по-французски называется *feuilleton* (фельетон). Самым ярким и популярным фельетонистом был В. Дорошевич (род. 1864), работавший в *Русском слове*. У него был особый стиль «стаккато», которому подражали бесчисленные хорошие, средние и плохие фельетонисты. Толстой как-то (около 1900 г.) сказал, что из живых писателей Дорошевич уступает только Чехову.

Дни свободы (1905–1906) дали большой урожай сатирических изданий, которые, правда, были

недолговечны – правительство скоро их задушило. Но, благодаря их появлению, оживилась застойная атмосфера старых юмористических газет, а кроме того родился несколько более литературный еженедельник – *Сатирикон*. *Сатирикон* процветал с 1906 до 1917 г., пригрев у себя целую школу юмористов. Наиболее известными из них стали Тэффи (псевдоним Н. А. Бучинской, сестры поэтессы Лохвицкой) и Аркадий Аверченко. В творчестве Тэффи продолжаются лучшие традиции русского литературного юмора. Ее юмор – тонкий, основанный на точном выборе деталей. Она ученица Чехова: в ней нет ничего грубого, ничего кричащего. Аверченко, наоборот, выученик англо-американской комической школы. Его рассказы полны грубого шутовства и экстравагантных смешных ситуаций. Он настолько же международный и плебейский, насколько Тэффи изысканная и русская.

У *Сатирикона* были и свои поэты, известнейший из которых – Саша Черный (псевдоним А. Гликберга). Он писал недурные сатирические стихи и был единственным стоящим «непоэтическим» поэтом в царствие символизма. Пример Саши Черного повлиял на Маяковского, который тоже некоторое время (1915–1916) сотрудничал в *Сатириконе*.

Другим известным юмористом был фельетонист *Нового времени* Юрий Беляев. Его стиль – несколько жеманная смесь сентиментальной поэзии и причудливого юмора. Пользовались успехом его сентиментально-комические водевили из жизни старого Петербурга. Его самая известная книжка, трогательно рассказывающая скандальную историю о двух девочках из хорошей семьи, сбившихся с дороги, – *Барышни Шнейдер* – вышла в 1912 г.

Глава IV

1. НОВЫЕ ДВИЖЕНИЯ ДЕВЯНОСТЫХ ГОДОВ

Несмотря на большую разницу между двумя партиями интеллигентов-радикалов (старыми народниками и новыми марксистами), у них были и некоторые общие незыблемые принципы: в первую очередь, агностицизм и стремление подчинить все человеческие ценности идее социального прогресса и политической революции. Образованные консерваторы и славянофилы тоже взяли за правило ставить политическое и социальное превыше всех остальных ценностей, и православие рассматривалось ими в первую очередь как оправдание политических теорий. Существовал полный альянс между атеизмом и прогрессом, с одной стороны, и между религией и политической реакцией – с другой. Разрушить эти альянсы и подорвать примат политики над культурными и человеческими ценностями предстояло поколению интеллигенции последнего десятилетия девятнадцатого века.

Первыми на этот путь встали христианские либералы, выпускавшие *Вехи* (1909), потом различные виды мистического революционерства – от «христианского» обновления Мережковского до социалистического мессианства Иванова-Разумника. Однако и христианские либералы, и ми-

стические обновленцы сохраняли другую черту, присущую старой интеллигенции: отождествляли (может быть, не так грубо) нравственность с общественной пользой – и общественная польза продолжала главенствовать.

Но одновременно с ростом этого нового «гражданского» идеализма началось другое, более разрушительное наступление на самые основы взглядов радикальной интеллигенции и гражданской нравственности. Нападающими были эстеты, которые заменили долг красотой, и с помощью индивидуализма освободили индивидуума от всяких общественных обязанностей. Обе эти тенденции, шедшие рука об руку, оказались большой цивилизующей силой: они изменили лицо русской культуры между 1900 и 1910 гг. и привели к возрождению поэзии и искусства. Главным творческим выражением нового движения в литературе стала поэзия символистов; но, прежде чем мы к ней перейдем, необходимо рассказать о новых движениях, не относящихся непосредственно к художественной литературе.

Различные течения мысли, сочетание которых изменило лицо русской культуры и положило конец господству мировоззрения старой интеллигенции, имеют так мало общего, что невозможно дать им общее определение, кроме какого-нибудь невыразительного нейтрального прилагательного, вроде «современный» или «новый». Однако ясно, что они принадлежат к одному историческому срезу, и вместе выступают против агностического идеализма старой интеллигенции, стремясь распространить свое интеллектуальное, культурное влияние. Может быть, марксисты в своем объяснении фактов не так уж далеки от истины: по их мнению, новые движения были симптомами социальных перемен, то есть рождения буржуа-

зии – образованного класса, занимающего свое место в культурной жизни.

От других литературных групп своего времени, например, от марксистов и от «школы» Горького – Андреева, этих писателей отличает гораздо более высокий уровень. Марксисты и реалисты из школы Горького – Андреева, каким бы ни было их личное превосходство (Горького, например) над средним или даже высококультурным человеком, оставались на *культурном* уровне среднего русского интеллигента девяностых годов. Эстеты, мистики и религиозные философы, каковы бы они ни были, работали на обогащение и усложнение русской культуры. Рискуя отпугнуть от них возможных американских читателей моей книги, я подытожу это одним словом: они были «высоколобые».

В соответствии с замыслом этой книги я не собираюсь подробно анализировать их *идеи*, но буду рассматривать их произведения только как литературу. Соответственно я уделю в этой главе наибольшее внимание тем, кто (как Розанов или Шестов) были не только большими мыслителями, но и большими писателями, или тем, кто (как Мережковский), хотя и были писателями второго порядка, играли важную роль в литературной эволюции своего времени. Напротив, писатели вроде Бердяева, сыгравшие видную роль в истории русской мысли, но не литературы, будут здесь только упомянуты.

«Источники» новых движений так же многообразны, как и сами «потоки». Отчасти они русского происхождения, отчасти иностранного. Из русских писателей наибольшее влияние на новые движения оказали Достоевский (и как христианин, и как индивидуалист) и Соловьев. Из иностранных – больше всего Ницше. Именем Ницше мож-

но было бы начать эту главу, поскольку появление ницшеанства было первым симптомом, на который обратили внимание читатели и критики. Позже ницшеанство принимало в русской литературе всевозможные формы: от зоологического аморализма *Санина* до мифопоэтических теорий Вячеслава Иванова. Вначале Ницше был прежде всего могучим освободителем от оков «гражданского долга». Именно в этом аспекте он появился впервые в книге Минского *При свете совести* (1890). Минский, который уже упоминался в предыдущей главе как «гражданский» поэт, считался в девяностых годах одним из вождей нового движения – вместе с Волынским и Мережковским. Но его произведения малоинтересны и не имеют большого значения. Не более интересен и А. Волынский (псевдоним А. Л. Флексера, род. 1861) – критик, нападавший на общепринятые авторитеты радикалов во имя довольно смутного философского идеализма. Такие нападки требовали мужества – Волынский получал в этой борьбе тяжелые удары. Михайловский предложил «исключить его из литературы», и в течение многих лет «гражданская» пресса бойкотировала Волынского. Так что, несмотря на незначительность его произведений, Волынского нужно помнить как «мученика» борьбы за освобождение. Но главная работа по освобождению велась группой Дягилева (с его журналом *Мир искусства*) и кругом Мережковского.

2. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ: БЕНУА

Эстетическое возрождение – один из наиболее важных аспектов великого бунта. В поэзии оно стало одной из составляющих символизма, но в наиболее чистом виде оно проявилось в изобра-

зительном искусстве, особенно в живописи, в искусствоведении. Конечно, умение ценить искусство и красоту не было для русского общества новинкой. На заре интеллигентского радикализма, когда он еще не порвал связей с немецким идеализмом и французским романтизмом, – Добро, Правда и Красота были неразделимой троицей. К концу века троица еще существовала, хотя и влачила жалкое существование, – мы видели, что в восьмидесятые годы произошло некоторое робкое возрождение художественных ценностей. Но красота была всегда Золушкой, полностью подчиненной двум старшим сестрам, – больше всего в идеалистической философии Соловьева. Вкус был чудовищно плох и ограничен. У *интеллигенции* не было живого чувства формы, не было художественной культуры. Существовало, конечно, небольшое число эстетически развитых людей, но они были безнадежными консерваторами. Их нельзя было пронять новыми впечатлениями, они только пережевывали старую жвачку идеалистической эстетики.

Эстетические пионеры девяностых годов были, напротив, и подлинно культурными, и открыто революционными. Им предстояло исполнить две задачи: восстановить связь со *старым* искусством и проложить дорогу искусству *современному*. В литературе выполнение этих задач легло на символистов, в пластических искусствах – на блестящую группу художников и знатоков, получивших общее название «мирискусников». Художественный журнал *Мир искусства*, основанный в 1898 г. Сергеем Павловичем Дягилевым, стал на несколько лет центром нового движения. В первую очередь он был посвящен искусству, возрождению русской живописи и архитектуры восемнадцатого века, пропаганде современной фран-

цузской живописи, популяризации таких русских художников, как Врубель, Сомов, Левитан, Серов. Но журнал также щедро открыл свои страницы независимым критикам – Розанову и Шестову. Пока символисты не основали собственного журнала (в 1904 г.), *Мир искусства* был не только единственным художественным журналом в России, но также и единственным литературным журналом нового движения. Невозможно переоценить цивилизаторскую деятельность Дягилева и его друзей. Мы можем разочароваться в Обри Бердсли – столь любимом *Миром искусства*, но только благодаря «мирискусникам» и их последователям мы вновь открыли своих художников донатуральной школы, архитекторов классицизма и наше замечательное искусство допетровской эпохи. Только благодаря им русские хоть что-то знают об истории искусства и способны что-нибудь разглядеть во Флоренции или в Венеции, в Веласкесе или в Пуссене. Если в 1890 г. единственной функцией искусства в России было выражение идей, то в 1915 г. русское общество стало эстетически одним из самых культурных и образованных в Европе. Среди тех, кому мы этим обязаны, главными, помимо самого Дягилева, были Александр Бенуа, Игорь Грабарь и П. П. Муратов. Грабарь, благодаря которому было заново открыто старое русское искусство, не был значительным писателем; Муратов принадлежит к более молодому поколению, и о нем мы поговорим позже; но Бенуа нельзя обойти в этой главе молчанием, потому что помимо того, что он сделал для возрождения художественной культуры, он еще один из самых блестящих современных эссеистов.

Александр Николаевич Бенуа родился в Петербурге в семье французского происхождения, уже давшей нескольких известных художников.

Сам он стал одним из талантливейших и изысканнейших художников школы *Мира искусства*, – а о своих корнях и о родном городе он много писал в своих литературных произведениях. В современной России он величайший европеец, наилучшее выражение западного и латинского духа. Именно он оказал главное влияние на возрождение культа северной столицы, на восприятие его архитектурной красоты, так далеко запрятанной поколениями художественных варваров. Бенуа один из самых культурных людей России. Он великолепно знает западное искусство. Он пропитан духом семнадцатого и восемнадцатого веков. Задолго до знаменитой флорентийской выставки живописи семнадцатого века он открыл забытое очарование великих итальянских художников барокко. При этом он никогда не был слеп к русскому искусству, и в его работах, как и вообще в работах «мирискусников», западничество и славянофильство были более, чем когда-либо, двумя ликами Януса с одним сердцем. В статьях Бенуа, главным образом искусствоведческих, ярко выразился его особый литературный дар. Он один из лучших прозаиков своего поколения, умеющий приспособить свой стиль к тонкости и изысканности своих суждений. Его проза, легкая, разговорная, светская, равно удалена от научного педантизма и от журналистской неряшливости. Главная работа Бенуа – *История живописи* (начата в 1911 г. и из-за трудностей напечатания оставлена в 1917 г.) – имеет более чем локальное значение и заслуживает быть переведенной на все культурные языки. Обаяние и легкость стиля соединяются в ней с необычайным богатством достоверной информации и с тонкими критическими оценками. Бенуа не только художник и художественный критик, он также важная фигура в истории русской сцены:

Бенуа автор нескольких балетов, для которых писал либретто и расписывал декорации. Самый значительный из этих балетов – *Петрушка*, – музыка Стравинского сделала его всемирно известным. Идея балета принадлежала Бенуа, и в ней опять-таки выражается его любовь к родному Петербургу, как классическому, так и народному городу.

3. МЕРЕЖКОВСКИЙ

Главной фигурой «модернистского» движения в литературе на его первых стадиях был Дмитрий Сергеевич Мережковский. Он родился в 1866 г. в Петербурге (отец его служил по дворцовому ведомству), учился в Петербургском университете и очень рано начал литературную карьеру. Его стихи стали появляться в либеральных журналах еще до 1883 г., а вскоре его единогласно признали самым многообещающим из молодых «гражданских» поэтов. После смерти Надсона (1887) Мережковский стал его законным преемником. Ранние стихи Мережковского (из сборника 1888 г.) не слишком поднимаются над общим (крайне низким) поэтическим уровнем, но в них видна большая забота о форме, о поэтическом языке, они точнее и изящнее стихов его современников. Репутация многообещающего поэта укрепилась после появления его повествовательной поэмы *Вера* (1890), написанной в стиле *Дон Жуана* Байрона, до неузнаваемости сентиментализированного и идеализированного двумя поколениями русских поэтов. Это история не верящей себе любви, заканчивающаяся на смутно-религиозной ноте. *Вера* удивительно соответствовала вкусам своего времени, – такого успеха не было у поэм в течение многих десятилетий. Примерно тогда же Мереж-

ковский женился на Зинаиде Николаевне Гиппиус – молодой поэтессе выдающегося таланта, немного позже ставшей одним из главных поэтов и критиков символистского движения.

В воздухе носились новые идеи: первая ласточка появилась в 1890 г. в виде «ницшеанской» книги Минского *При свете совести*. Мережковский вскоре пошел по этому пути, отбросив гражданский идеализм. В 1893 г. он опубликовал сборник статей *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы* и книгу стихов под агрессивно современным названием *Символы*. Мережковский (вместе со своей женой, Минским и Волынским) вошел в редколлегию *Северного вестника*, ставшего поборником «новых идей». В целом «новые идеи» были довольно смутным бунтом против позитивизма и утилитаризма ортодоксальных радикалов. В *Символах* и в *О причинах* Мережковский был так туманен, как Волынский, но довольно скоро его «новые идеи» начали принимать более определенную форму и вылились в религию греческой античности. С тех пор у Мережковского развился вкус к антитетическому мышлению, погубившему в конце концов и его, и его стиль. Антитетическая тенденция нашла свое яркое выражение в концепции *Христа и Антихриста* – трилогии исторических романов, первый из которых, *Юлиан Отступник, или Смерть богов*, появился в 1896 г. За ним последовали *Леонардо да Винчи, или Воскресшие боги* (1902) и *Петр и Алексей*. Третий роман принадлежит уже к следующему периоду творчества Мережковского, а первые два характерны для той стадии его деятельности, которая шла параллельно западнической работе Дягилева и Бенуа. *Юлиан Отступник* и *Леонардо* пропитаны языческим «эллинским» чувством, типичным для всех произ-

ведений Мережковского, написанных в период между 1894 и 1900 гг. Сюда входят *Итальянские новеллы*, переводы *Дафниса и Хлои* и греческих трагиков, а также *Вечные спутники* (1897) – сборник статей об Акрополе, *Дафнисе и Хлое*, Марке Аврелии, Монтене, Флобере, Ибсене и Пушкине. Все эти произведения группируются вокруг центральной идеи: полярного противопоставления греческой концепции святости плоти христианской концепции святости духа и необходимости объединить эти концепции в высшем синтезе. Главная антитеза управляет рядом мелких антитез (например, ницшеанской антитезой Аполлона и Диониса), так что общее впечатление от книги в целом – многозначные контрасты и связи. Тождество противоположностей и синтез контрастов господствуют над миром взаимосвязанных полюсов. Каждая идея – это «полюс», «бездна», «тайна». «Полюс», «бездна», «тайна» – вообще его любимые слова. А любимая сентенция – «небо вверху, небо внизу» и ее символ: звездное небо, отражающееся в море. Этот новый мир Мережковского, с его таинственными связующими нитями и взаимно отражающимися полюсами, пришелся по вкусу читающей публике, которую десятилетиями поили слабеньким пивом идеалистически раскрашенного позитивизма. Мережковский стал очень популярен среди молодых и передовых и лет десять был центральной фигурой всего модернистского движения. Сейчас весь этот символизм кажется нам пустым и ребяческим, – в нем нет тех качеств, которые делают произведения истинных символистов чем-то большим, чем шахматная доска с пересекающимися прямыми. В Мережковском нет ни тонкости и культуры Иванова, ни напряженной серьезности Блока, ни воздушной «ариэлевской» нематериальности Белого. И в стиле его нет обаяния. Про-

за Мережковского – просто сеть схем, еще в большей степени, чем его философская система. Однако творчество Мережковского было исторически важным для своего времени. Мережковский показал русскому читателю дотоле неизвестный ему мир культурных ценностей, сделал знакомыми и значительными фигуры и эпохи, для многих бывшие лишь словами из учебника, дал жизнь предметам и постройкам – всей материальной стороне ушедших цивилизаций, которую он в своих романах наполнил напыщенной символикой. После Мережковского Флоренция и Афины перестали быть для русского читателя просто названиями, – и ожили они благодаря утонченностям *Юлиана* и *Леонардо*.

В 1901 г. Мережковский начал печатать в *Мире искусства* свое самое важное произведение *Толстой и Достоевский*. Оно состоит из трех частей, посвященных соответственно жизни, творчеству и религии; первые две части – самое умное и легко читающееся из всего, что он написал. Много лет его интерпретация личностей Толстого и Достоевского господствовала в русской литературе и еще сейчас господствует в немецкой. Как и все концепции Мережковского, это более или менее искусная антитеза, построенная так, чтобы объяснить и упорядочить все малейшие подробности жизни, творчества и религии двух великих писателей. По Мережковскому, Толстой – великий язычник и пантеист, «тайновидец плоти», – полуправда, но которую важно было открыть в 1900 г. Достоевский – великий христианин, «тайновидец духа», – другая полуправда, открыть которую было не так трудно. Книгу *Толстой и Достоевский* до сих пор можно читать с интересом и пользой, но простой человек – не привыкший к лабиринтам Мережковского – может слиш-

ком легко попасться в сети его софистики, – если, конечно, его с самого начала не оттолкнут качели геометрических контрастов. С *Толстого и Достоевского* начинается переход Мережковского с Запада на Восток, из Европы в Россию, от греческого к христианскому идеалу. Он постоянно умаляет «великого язычника» Толстого в сравнении с «великим христианином» Достоевским и повсюду акцентирует мессианскую миссию России. Книга *Петр и Алексей* (третья часть *Христа и Антихриста*), написанная немедленно после *Толстого и Достоевского* и опубликованная в 1905 г., – дальнейшее прославление «русского» и «христианского» дела против западного и языческого духа «Анти-Христа», воплощенного в Петре Великом.

В 1903 г. «Мережковские» (в это определение включается не только его жена, но и их друг Д. В. Философов) стали центром «религиозно-философского» движения. Они основали замечательный ежемесячник *Новый путь*, открывший свои страницы символистам и всем новым движениям (Блок и Белый впервые были напечатаны в *Новом пути*), и стали душой «религиозно-философских собраний», главной целью которых было свести культурную часть православного клира с религиозной частью интеллигенции. Эти собрания были очень посещаемы и вызывали большой интерес. Здесь обсуждались важнейшие религиозные и философские вопросы, и это внесло большой вклад в то изменение атмосферы русской духовной жизни, которое и является темой этой главы.

В то время Мережковские были на вершине своего славянофильства и православия: они даже склонялись к религиозному принятию самодержавия. Но революционный поток отбросил их в сторону левых, и в 1905 г. они заняли четко революционную позицию. После провала революции

Мережковские эмигрировали в Париж, где опубликовали по-французски сборник гневных памфлетов *Le Tzar et la Revolution* (*Царь и революция*).

Значение Мережковского пошло на убыль. Тот факт, что Мережковский принял революционную доктрину, не принес ему успеха в кругу революционеров, так как русский радикализм – даже мистический – не был заинтересован словесными схемами Мережковского. Среди немногих, попавших под влияние Мережковских, был террорист Савинков (см. гл. III, 9), но в его сенсационной исповеди *Конь бледный* заметно влияние скорее мадам Мережковской, чем Мережковского.

В 1914 г. Мережковские, как и большинство русских радикалов, были настроены против войны, но все-таки не стали крайними *defaitistes* (пораженцами), а в 1917 г. решительно выступили против Ленина и большевизма. После большевистского переворота Мережковские продолжали возлагать надежды на Учредительное собрание и только после его разгона перестали верить в победу «религиозной» революции. В 1918–1919 гг. они жили в Петербурге, где мадам Мережковская опубликовала книгу яростно антибольшевистских стихов (то были дни мягкой или недейственной цензуры) и написала свой *Петербургский дневник*. К концу 1919 г. Мережковским удалось бежать из Советской России; сначала они добрались до Варшавы, где встретились с Савинковым и стали поддерживать этого известного авантюриста, объединившегося с Польшей в борьбе против большевиков. Вскоре, однако, они раскусили предательскую двойную игру поляков и переехали в Париж, где опубликовали *Власть Антихриста* – одну из самых непримиримых (и истеричных) книг, направленных против большевизма. Там они и живут, все так же непримиримо настроенные. Мереж-

ковский занялся изучением Египта и, помимо книги афоризмов, написал роман из египетской жизни *Рождение богов, или Тутанкамон на Крите*, – но читать все это просто невозможно.

Не имеет смысла обсуждать многочисленные «философские» сочинения Мережковского, написанные после *Толстого и Достоевского*: *Гоголь и черт*, *Пророк русской революции*, *Не мир, но меч*, *Больная Россия*, статьи о Лермонтове, Тютчеве и Некрасове и т. д., и т. д. В них Мережковский сохраняет и даже развивает основную черту своего стиля – неуемную любовь к антитезе. Ранние его произведения были написаны все-таки в разумной и «аккуратной» манере, но примерно с 1905 г. в них появилась словесная истерия, из-за которой их совершенно невозможно читать. Все книги и статьи Мережковского представляют собой антитезы, которые, раскачиваясь вверх-вниз, взвизгивают истерическим фальцетом. Истерический стиль появился у Мережковского в тот момент, когда он осознал себя великим философом и пророком, то есть примерно в то время, когда его учение окончательно оформилось. Это учение стилизуется под христианство Третьего завета. Оно утверждает неизбежность нового откровения и приближения новой религиозной эры. Но мистицизм Мережковского не конкретно личный, как у Соловьева; он представляет вселенную как систему взаимосвязанных идей, отраженных в индивидуальных и материальных символах. Его Христос – абстракция, а не личность. Его религия основывается не на личном религиозном опыте, а на размышлениях ума, склонного к симметрии. Если мерить произведения Мережковского религиозной меркой, – они только литература. А если мерить их литературной меркой, то и плохая литература.

Слава Мережковского за пределами России основана на его романах. Первый из них – *Смерть богов* (*Юлиан Отступник*, 1896) – самый лучший. Это совсем не великий роман, вернее, даже и не роман в настоящем смысле слова. Ему не хватает художественной силы. Но это хорошая популяризация, замечательный «домашний университет», по-настоящему сумевший заинтересовать русских читателей античностью. То же можно сказать и про *Леонардо да Винчи*, но с некоторыми оговорками. В *Юлиане* Мережковский управляет материалом: роман не становится энциклопедией, а *Леонардо* переполнен цитатами из всевозможных источников, всяким историческим хламом, оказавшимся в книге только потому, что Мережковский его знает. Кроме того, романы обезображены искусственностью навязанных им идей – обычных грубых антитез Мережковского. И *Юлиан*, и *Леонардо* хуже *Огненного ангела* Брюсова. Романы (*Петр и Алексей*, *Александр I*, *14 декабря*) и пьесы (*Павел I*, *Романтики*) Мережковского на русские темы гораздо ниже по литературному качеству. Это бесформенные массы сырого (иногда плохо понятого, всегда плохо истолкованного) материала, с начала до конца написанного невыносимо истеричным фальцетом и до тошноты пропитанного искусственными гомункулусами религиозных идей. Мережковский – жертва идей. Если бы он не старался быть мыслителем, то писал бы хорошие романы для мальчиков, ибо даже в его худших последних романах всегда есть одна-две страницы, показывающие, что он умеет описывать события. В скучнейшем романе *14 декабря* есть сцена: мятежные гвардейцы бегут по улице со штыками наперевес, а офицеры, тоже на бегу, размахивают саблями, все задыхаются от бега, все захвачены революционным возбуждением, – та-

кая сцена была бы очень уместна в менее усложненном повествовании.

Подытожим: Мережковскому принадлежит важное место в истории литературы, потому что более десяти лет (1893–1905) он был наиболее представительной фигурой важнейшего движения. Но вряд ли он останется как писатель; только первую часть его книги *Толстой и Достоевский* будет читать следующее поколение.

4. РОЗАНОВ

Имя Мережковского обычно упоминается вместе с именами Розанова и Шестова. Но помимо того, что они были современниками, писали на темы «религиозной философии» и лучшие их работы написаны в форме комментариев к Достоевскому, – между Мережковским и этими двумя писателями нет ничего общего. Хотя ни Розанов, ни Шестов не играли в литературном движении центральной роли, как Мережковский, в истории русской литературы они гораздо более значительные фигуры, – не только по силе и самостоятельности их религиозных идей, но и как первоклассные, необыкновенно оригинальные *писатели*.

Василий Васильевич Розанов родился в 1856 г. в Ветлуге (Костромская губерния) и почти всю свою юность провел в Костроме. Он выходец из бедной мещанской семьи. Получив обычное гимназическое образование, он поехал в Москву и поступил в университет, где изучал историю. По окончании университета он долгие годы был учителем истории и географии в гимназиях разных провинциальных городов (в Брянске, Ельце, Белом). Делал он это безо всякого интереса – у него не было педагогического призвания. Около 1880 г. он женился на Аполлинарии Сусловой – ей тогда

было лет сорок; в молодости она была в близких отношениях с Достоевским. Брак оказался на редкость несчастливым. Аполлинария была холодная и гордая, «инфернальная» женщина, в ней таились запасы жестокости и чувственности, видимо, ставшие откровением для Достоевского (сразу после поездки с ней за границу он написал *Записки из подполья*). Аполлинария прожила с Розановым около трех лет и ушла к другому. На всю жизнь они сохранили ненависть друг к другу. Аполлинария отказалась дать Розанову развод. Через несколько лет после разрыва Розанов встретил в Ельце Варвару Дмитриевну Рудневу, ставшую его гражданской женой. Он не мог официально жениться на ней из-за несговорчивости первой жены, и этим отчасти объясняется горечь во всех его произведениях на тему развода. Этот второй («неофициальный») брак был настолько же счастливым, насколько несчастливым был первый.

В 1886 г. Розанов опубликовал книгу *О понимании*, которую назвал потом «продолжительной полемикой против Московского университета», – то есть против позитивизма и официального агностицизма. Книга не имела успеха, но привлекла внимание Страхова, который вступил с Розановым в переписку, ввел его в консервативную литературную печать и наконец устроил ему официальное назначение в Петербург. Однако это не очень помогло Розанову, который оставался в стесненных обстоятельствах, пока Суворин в 1889 г. не пригласил его сотрудничать в *Новом времени* – единственной консервативной газете, которая могла хорошо платить своим авторам. В ранних произведениях Розанова нет замечательной оригинальности его более позднего стиля, но некоторые из них очень значительны. Прежде всего это *Легенда о Великом Инквизиторе* (1889) – коммен-

тарий к известному эпизоду из *Братьев Карамазовых*. Это был первый из длинного ряда комментариев к Достоевскому (продолжателями были Шестов и Мережковский), которые стали важной чертой современной русской литературы. Это была первая попытка проникнуть в глубины психологии Достоевского и обнаружить движущие пружины его индивидуальности. Очень важно, что через первую жену Розанов знал кое-что о скрытых свойствах Достоевского «из первых рук». В этой связи интересно отметить, что Розанов придает большое значение *Запискам из подполья* как центральному произведению Достоевского. Замечательно тонко, как никто до него, Розанов чувствует страстное, болезненное стремление Достоевского к абсолютной свободе, включая свободу не желать счастья. Книга кроме того содержит прекрасную главу о Гоголе; Розанов был первым, обнаружившим то, что сейчас кажется трюизмом: Гоголь не был реалистом, а русская литература в целом была не продолжением Гоголя, а реакцией против него. Одной *Легенды* хватило бы, чтобы назвать Розанова большим писателем, но у зрелого Розанова были достоинства еще более высокого порядка.

В девяностых годах Розанов жил в Петербурге, активно общаясь с немногими людьми, способными его слушать и понимать. Этот круг включал всех представителей независимой консервативной мысли России. Туда входили И.Ф. Романов – оригинальный писатель, выступавший под псевдонимом Рцы, – и Федор Шперк (1870–1897), рано умерший философ, которого Розанов считал величайшим гением. Шперк и Рцы, по словам Розанова, оказали большое влияние на формирование его стиля. К концу девяностых годов Розанов познакомился с модернистами, но, хотя эта партия

не скупилась на похвалы Розанову, он так и не сошелся с ними близко. В творчестве Розанова всегда был один странный дефект, особенно когда он писал на темы, его глубоко не затрагивавшие, – ему не хватало сдержанности, он слишком подробно развивал парадоксы, которым сам не придавал серьезного значения, но которые возмущали среднего читателя. За это его колко и остроумно отчитал Соловьев, прозвавший Розанова Порфирием Головлевым – имя лицемера из *Господ Головлевых* Салтыкова, – Порфирию Головлеву тоже не хватало чувства меры в его бесконечных и до тошноты елейных вещах. Еще один неприятный эпизод для Розанова – предложение Михайловского «исключить его из литературы» за недостаточно уважительную статью о Толстом.

В 1899 г. Розанов стал постоянным сотрудником *Нового времени*, что наконец дало ему приличный заработок. Суворин предоставил Розанову возможность писать, что ему захочется и только когда захочется, при условии писать кратко и не занимать слишком много места в одном номере. Сочетание такой свободы с такими ограничениями сыграло большую роль в формировании особого розановского стиля – фрагментарного и внешне бесформенного. Примерно в это время интерес Розанова сосредоточился на вопросах брака, развода и семейной жизни. Он повел решительную кампанию против ненормального состояния семейной жизни в России и в христианстве вообще. Существование незаконнорожденных детей он считал позорным для христианства. По его мнению, ребенок должен был считаться законным самим фактом своего появления на свет. С горечью он рассуждал о ненормальном положении вещей, вызванном невозможностью развода. Критика Розанова выливается в атаку на христианство

как на аскетическую по сути религию, которая в душе все половые отношения считает отвратительными и только скрепя сердце дает разрешение на брак. В то же время христианство непреодолимо притягивало Розанова, особенно тем, что он называл «темными лучами» – менее заметными чертами христианства, без которых оно, однако, не могло бы существовать. По Розанову, самым существенным в христианстве являются грусть и слезы, сосредоточенность на смерти и на «после смерти» и отречение от мира. Розанов говорил, что в выражении «веселый христианин» уже содержится противоречие. Религии Христа Розанов противопоставлял религию Бога Отца, которую он считал естественной религией – религией роста и продолжения рода. Такую примитивно натуралистическую религию он находил в Ветхом Завете, в благочестивом отношении к полу средневекового иудаизма и в религии древних египтян. Мысли Розанова о философии христианства и о его собственной естественной (по сути фаллической) религии содержатся в ряде его книг – *В мире неясного и нерешенного* (2 т., 1901), *Около церковных стен* (1906), *Русская церковь* (1906), *Темный лик* (*Метафизика христианства*; 1911) и *Люди лунного света* (1913). Размышления Розанова о египетской религии появились в серии статей, написанных в последние годы его жизни (*Из восточных мотивов*). В политике Розанов остался консерватором. И хотя в глубине души он был совершенно аполитичен, для его консерватизма были свои причины. Агностицизм радикалов, естественно, отталкивал его глубоко мистичный и религиозный ум. Необычайно независимый мыслитель, он ненавидел их принудительную одинаковость. Как имморалист – презирал их унылую респектабельность. К тому же он был прирожденным сла-

вянофилом: человечество существовало для него только поскольку оно было русским (или еврейским, но его отношение к евреям было двойственным), – и космополитизм *интеллигенции* был ему так же противен, как ее агностицизм. Кроме того, в течение многих лет он получал признание и поддержку только справа: от Страхова, от Суворина, потом от декадентов. Радикалы перестали считать его презренным реакционером только после 1905 г. Однако события 1905 г. как-то смутили Розанова, и некоторое время революция его притягивала главным образом кипучей юностью революционной молодежи. Он даже написал книгу *Когда начальство ушло*, полную похвал революционному движению. Однако в то же время он продолжал писать в своем обычном консервативном духе. Какое-то время консервативные статьи в *Новом времени* он подписывал своей фамилией, а радикальные в прогрессивном *Русском слове* – псевдонимом В. Варварин. Такая непоследовательность для него была в порядке вещей. Политика представлялась ему такой незначительной, что ее нельзя было рассматривать *sub specie aeternitatis* (с точки зрения вечности). В обеих партиях Розанова интересовали только индивидуальности, их составляющие, и их «вкус», «аромат», «атмосфера». В Республике Словесности это мнение не разделяли, Петр Струве обвинил Розанова в «моральной невменяемости» и ему опять стали угрожать бойкотом.

Между тем гений Розанова возмужал и нашел собственную характерную форму выражения. В 1912 г. появилось *Уединенное, почти на правах рукописи*. В каталоге Британского музея написано, что эта книга состоит из «афоризмов и коротких эссе». Но это описание не дает представления о невероятно оригинальной форме *Уединенного*.

Составляющие книгу отрывки звучат живым голосом, потому что они не выстроены по правилам традиционной грамматики, а построены со свободой и разнообразием интонаций живой речи, – голос часто падает до едва слышного прерывистого шепота. А по временам ничем не стесненный голос достигает подлинного красноречия и мощного эмоционального ритма. За этой книгой последовали *Опавшие листья* (1913) и *Короб второй* (1915), написанные в той же манере. Причудливая и, как он сам говорил, «антигутенберговская» натура Розанова странно выражается в том, что, помимо этих книг, самые лучшие его высказывания находишь там, где не ждешь: в примечаниях к письмам других людей. Так, одна из его величайших книг – издание писем Страхова к Розанову (*Литературные изгнанники*, 1913), – в примечаниях высказаны гениальные и совершенно оригинальные мысли.

Революция 1917 г. была для Розанова жестоким ударом. Сначала он испытал тот же мимолетный энтузиазм, что и в 1905 г., но скоро впал в состояние нервного расстройства, продолжавшееся до самой смерти. Уехав из Петербурга, он поселился в Троице (Троице-Сергиевский монастырь под Москвой). Он продолжал писать, но при новом правительстве за его книги денег не платили. Последнее произведение Розанова *Апокалипсис нашего времени* (апокалипсис русской революции) выходило в Троице в виде брошюр очень маленьким числом экземпляров и сразу стало редкостью.

Два последних года жизни Розанов провел в нищете и невзгодах. На смертном одре он наконец примирился с Христом и умер, получив причастие, 5 февраля 1919 г. (по новому стилю). Так что его слова из *Опавших листьев* сбылись: «Ко-

нечно, я умру все-таки с Церковью, конечно, Церковь мне неизмеримо *больше нужна, чем литература* (совсем не нужна), и *духовенство все-таки всех* (сословий) *милее*».

Религия – его натуралистическая религия пола и продолжения рода – была основным в Розанове. Прежде всего она была религией брака и семьи, моногамной религией, в которой ребенку принадлежит такая же большая роль, как жене. Розанов был проникнут глубоким уважением ко всему, связанному с православной церковью, – к ее службам, святым, поэзии, священству. Он бесконечно сочувствовал самой сути христианства и его аскетичному и пуританскому идеалу. Но в глубине его сердца была религия, включавшая в себя как христианство, так и натуралистическую религию. Чувство общности со вселенной было главным элементом его религии – *religio, pietas*. Христианство привлекало Розанова как религия и в то же время отталкивало как враг другой религии – религии жизни. Особенно интересно в Розанове – и это сближает его с Достоевским – своеобразное отношение к морали. Он был глубоким имморалистом и в то же время превыше всего ценил сочувствие, жалость и доброту. Нравственное добро существовало для него только в виде естественной, непосредственной, неразрушимой доброты. Ему не нужны были ни системы, ни логика. Он был насквозь интуитивен: по глубине интуиции с ним никто из писателей не может сравниться, даже Достоевский. Этот дар отражается на каждой странице его произведений – от *Легенды о Великом Инквизиторе* до *Апокалипсиса нашего времени*, – но больше всего там, где он говорит о религии и живых людях. Человеческая личность была для Розанова высшей ценностью – только она приравнивалась к

религии. И страницы, посвященные живым людям, ни с чем не сравнимы. Укажу только два примера (слишком длинных, чтобы цитировать) интуиции и стиля Розанова – последние три страницы из *В мире неясного и нерешенного*, где он говорит о разнице в отношении церкви к шести таинствам Нового завета и к единственному древнему таинству – браку, – и кусочек о Владимире Соловьеве (с точки зрения стиля достижение русской прозы, непревзойденное со времен Аввакума), типично для Розанова помещенный в примечаниях к письмам к нему Страхова (*Литературные изгнанники*).

Разумеется, стиль Розанова – более чем любого другого писателя – непереводим. Главное в нем – интонация. Для передачи интонации Розанов пользуется разными типографскими средствами – кавычками, скобками, – но на другом языке эффект теряется: слишком специфичны русские интонации, слишком велико богатство эмоциональных обертонов и оттенков, пропитанных русским духом. Вот как пишет Розанов о себе и о вселенной (в примечании к одному из писем Страхова):

Есть у меня (должно быть) какая-то вражда к воздуху, и я совершенно не помню за всю жизнь случая, когда бы «вышел погулять» или «вышел пройтись» ради «подышать чистым воздухом». Даже в лесу старался забиться поскорее в сторонку («с глаз» и «с дороги»), чтобы немедленно улечься и начать нюхать мох или (лучше) попавшийся гриб, или сквозь вершины колеблющихся дерев смотреть в небо. Раз гимназистом я так лег на лавочку (в городском саду): и до того ввинтился в звезды, «все глубже и глубже», «дальше и дальше», что только отдаленно сознавая,

что «гимназист» и в «Нижнем» – стал себя спрашивать, трогая пуговицы мундира: «Что же истина, то ли, что ***я гимназист и покупаю в соседней лавочке табак****, или этой ужасной* ***невозможности****, гимназистов и т.п., табаку и прочее, вовсе* ***не существует****, а это есть наш* ***сон****, несчастный сон заблудившегося человечества, а существуют... Что?.. Миры, колоссы, орбиты, вечности!!..* ***Вечность и я*** *– несовместимы, но* ***Вечность*** *– я ее вижу, а я – просто фантом...*

Вот как он пишет о своем друге Шперке и о бессмертии (из *Опавших листьев*):

• *Сказать, что Шперка* ***теперь совсем нет на свете*** *– невозможно. Там м. б. в платоновском смысле «бессмертие души» – и ошибочно: но для моих друзей оно ни в коем случае не ошибочно.*

И не то, чтобы «душа Шперка – бессмертна»: а его бороденка рыжая не могла умереть, «Бызов» его (такой приятель был) дожидается у ворот, и сам он на конце – направляется ко мне на Павловскую. Все как было. А «душа» его «бессмертна» ли: и – не знаю, и – не интересуюсь.

Все бессмертно. Вечно и живо. До дырочки на сапоге, которая и не расширяется, и не «заплатывается» с тех пор, как была. Это лучше «бессмертия души», которое сухо и отвлеченно.

Я хочу «на тот свет» прийти с носовым платком. Ни чуточки меньше.

О Боге и мировом порядке (из *Опавших листьев*):

Что же я скажу (на т. с.) Богу о том, что Он послал меня увидеть?

Скажу ли что мир Им сотворенный прекрасен?

Нет.

Что же я скажу?

Б[ог] увидит, что я плачу и молчу, что лицо мое иногда улыбается. Но Он ничего не услышит от меня.

О национальности (из *Уединенного*):

Посмотришь на русского человека острым глазком...

Посмотрит он на тебя острым глазком...

И все понятно.

И не надо никаких слов.

Вот чего нельзя с иностранцем.

Последняя цитата напомнит читателю, как трудно, как невозможно передать на другом языке аромат, вкус, запах такого человека, как Розанов. А может быть, и не стоит (с точки зрения русского патриота) пропагандировать его среди иностранцев. Есть люди, которые просто ненавидят – активно ненавидят – Розанова, считают его отвратительным. В этой ненависти ортодоксальные священники объединяются с людьми совсем другой догмы, например, с Троцким. Розанов – антипод классицизма, дисциплины, порядка, всякой прямой линии и воли. Его талант женский: голая интуиция без следов «архитектуры». Это апофеоз «естественного человека», отрицание усилия и дисциплины. Андрэ Сюарес сказал о Достоевском, что он представил «скандал обнаженности» (*le scandale de la nudite*). Но по сравнению с Розановым нагота Достоевского вполне прилично прикрыта. К тому же нагота Розанова не всегда красива. При всем том Розанов – величайший писатель своего поколения. Русский гений не измерить.

не принимая в расчет Розанова; мы отвечаем за своих великих людей, какими бы они ни были.

5. ШЕСТОВ

У Шестова с Розановым много общего. Оба они иррационалисты и имморалисты. Оба больше всего ценят человеческую личность – превыше всех идей и систем. Оба начинали с Достоевского, а позже перешли к Ветхому Завету. Оба мистики, но Розанов биологический мистик, мистик плоти, а Шестов – мистик чистого духа. Розанов иррационален на практике, как и в теории: он не логик, он был способен только на эмоциональные, «интуитивные» аргументы. Шестов сражается с Разумом его собственным оружием – опровергая логику, он проявил себя безукоризненным логиком. Корни Розанова – глубоко в русской и «славянофильской» почве, и даже в иудаизме его привлекала именно почва, животворящие корни. У Шестова нет корней ни в какой почве: его мысль интернациональна, или, скорее, наднациональна, – в этом смысле он больше сродни Толстому, чем Достоевскому. Настоящее имя Льва Шестова – Лев Исаакович Шварцман. Он родился в Киеве в семье богатых еврейских торговцев в 1866 г. Шестов изучал юриспруденцию; философия и литература привлекли его довольно поздно. Первая книга Шестова – *Шекспир и его критик Брандес* – появилась в 1898 г.; в этой книге он нападал на позитивизм и национализм сильно переоцененного датского критика во имя довольно туманного идеализма, нашедшего своего героя в образе Брута. В этой книге проявились лучшие литературные качества Шестова, но своим отношением к идеализму она отличается от его более позднего творчества. Ибо война с

идеализмом стала главной темой всех позднейших книг Шестова, начиная с *Добра в учении гр. Толстого и Ф. Нитше* (1900) и *Достоевский и Нитше: философия трагедии* (1901). Эти две книги образуют введение в творчество Шестова, и в них сосредоточилась вся сила его разрушительной критики. За ними последовала книга фрагментов и максим – *Апофеоз беспочвенности* (1905), название неудачно переведено на английский как *Все возможно*, и серия эссе об отдельных писателях – Ибсене, Чехове, Бердяеве. Потом Шестов замолчал на долгие годы: он жил за границей, изучая философию и мистику. Следующая книга – *Potestas clavium* (*Власть ключей*, 1916) – возвещает новую ступень в творчестве Шестова: не изменив главному в своем мировоззрении, он от современных писателей переходит к известным религиозным деятелям и мистикам прошлого (к Лютеру, Блаженному Августину, Плотину, св. Павлу, к Библии) и находит в них ту же правду, что нашел в Ницше и Достоевском. В 1917 г. Шестов (к большому разочарованию многих своих поклонников, считавших, что разрушительный дух Шестова должен сочувствовать разрушительной деятельности большевиков) занял четко антибольшевистскую позицию. Он уехал из России и поселился в Париже, где привлек внимание французских литературных кругов. Последняя книга Шестова (*Гефсиманская ночь* – о Паскале) появилась сначала по-французски.

Шестов – человек одной идеи, и во всех своих книгах он снова и снова повторяет одно и то же. Лейтмотив его творчества можно найти в заключительных строках *Толстого и Нитше*: «Добро – братская любовь, – мы знаем теперь из опыта Нитше, – не есть Бог. „Горе тем любящим, у

которых нет ничего выше сострадания": Ницше открыл нам путь. Нужно искать того, что выше добра. Нужно искать Бога».

Со времен Сократа отождествление Добра и Разума с Богом было краеугольным камнем нашей цивилизации. Шестов поставил себе цель опровергнуть это отождествление. Он противопоставляет ему религиозный опыт великих мистиков, почерпнутый у Ницше и Достоевского и подтвержденный Паскалем, св. Павлом, Плотином и Ветхим Заветом; по этому опыту Бог – высшая и единственная ценность – превосходит человеческие нравственные и логические нормы, и единственное, чем стоит заниматься, – это поисками такого иррационалистического и аморального Бога. С особым удовольствием Шестов цитирует самые острые и парадоксальные изложения этого ученья, которые он находит у Тертуллиана, у Лютера и у других авторитетов, настаивая на единстве опыта всех великих мистиков и на коренной несовместимости их «библейского» мышления с греческим мышлением. Единственный путь к Богу – преодолеть и отвергнуть мораль и логику. Этого можно достичь только в минуты непреодолимого кризиса – последней трагедии, после которой человек становится мертв для жизни. Только когда он мертв для жизни, он оживает для истинной реальности – для Бога. «Философия трагедии», открывающая человеку истинную реальность, – единственная философия, которую Шестов признает. Идеалистические размышления общепризнанных философов, от Сократа и стоиков до Спинозы и Канта, вызывают у него лишь презрение и сарказм. При поверхностном чтении Шестов может показаться нигилистом и скептиком. И в каком-то смысле это так и есть, ибо, хотя внутренний

стержень его философии – глубокая религиозность и благочестие, – ни то, ни другое не имеет и не может иметь практического значения. Образ мыслей символистов глубоко чужд Шестову: для него явления этого мира представляют собой неполноценную реальность, не имеющую никакого отношения к другой – настоящей – реальности. Они незначительны, они *adiaphora*, к ним нельзя применять религиозные мерки. Для Шестова правда – это математическая точка, не имеющая измерений, она не может быть связана с внешним миром. Внешний мир существует сам по себе, не подвергаясь ее воздействию. Как только Шестов обращается к миру повседневности (к человеческому поведению, историческим фактам и т. д.), он отбрасывает свой религиозный иммрализм и иррационализм, возвращаясь к совершенно нормальному здравому смыслу. Большевиков он осудил именно с точки зрения здравого смысла, а не с точки зрения религии. Но нужно сказать, что именно в произведениях на религиозные и философские темы Шестов выковал оружие, которое лучше всего может служить здравому смыслу: свой стиль, лучший, отточеннейший полемический стиль в России. Из многих, кто читал Шестова, мало кто чувствует его основную идею, – большинство ценят в нем мастера иронии, сарказма и спора. Как писатель и диалектик Шестов идет от своих злейших врагов, больше всего пострадавших от его разрушительной критики, – от Сократа и Толстого-моралиста (в отличие от Толстого-мистика, автора *Записок сумасшедшего* и *Хозяина и работника*). Для разрушения логики и разума Шестов с замечательным искусством пользуется оружием логики и разума. Проза его полярна прозе Розанова – она точна, необычайно изящна и концентрирова-

на; иначе говоря, это самая классическая проза во всей современной русской литературе.

6. ДРУГИЕ РЕЛИГИОЗНЫЕ ФИЛОСОФЫ

Розанов и Шестов – самые важные фигуры «религиозно-философского» движения 1900–1910 гг., как бы мы их ни рассматривали: как мыслителей или как писателей. Но они почти не повлияли на развитие этого движения. Оно пошло от Владимира Соловьева. Друзья Соловьева, братья Трубецкие – князь Сергей (1862–1905) и князь Евгений (1863–1920) продолжали соловьевскую традицию политического либерализма, свободного от мессианского национализма и коренящегося в католическом христианстве, твердо основанном на философском идеализме. Евгений Трубецкой был блестящим политическим памфлетистом, его сочинения могут считаться «голосом совести» русской политической жизни.

Самыми замечательными из «религиозных философов», пытавшихся христианизировать политику, были два человека, начавшие свою деятельность в девяностых годах как марксисты, но в результате постепенной эволюции дошедшие в конце концов до более или менее строгого православия. Это были Сергей Николаевич Булгаков (род. в 1871 г. в г. Ливны) и Николай Александрович Бердяев (род. в 1874 г. в Киеве). Такая эволюция от социализма к православию и национальному либерализму типична для большого числа русских интеллигентов 1900–1910 гг. В работах Петра Струве она проявляется в более политическом аспекте. Булгаков и Бердяев скорее принадлежат к истории общественной мысли, чем к истории литературы. Талантливыми литераторами они не были. Именно они (особенно Бердяев) во многом

ответственны за тот тяжелый и педантичный философский жаргон, которым сейчас пользуется большинство современных писателей на религиозно-философские темы и который так отличается от языка Толстого, Шестова, Розанова и даже Соловьева. Булгаков по образованию экономист и, даже приняв сан (во время войны), он продолжал занимать кафедру экономики в Крымском университете. Его теология тесно связана с теологией Соловьева – главное место в ней отведено церкви как живому организму. Экономическое образование Булгакова отразилось в его теологии, одна из его книг – *Философия хозяйства*. Сейчас он один из наиболее влиятельных умов русской церкви, но некоторые считают его учение скорее гностическим, чем православным. В последние годы Булгаков, подражая Соловьеву, избрал диалог своей излюбленной формой (*На пиршестве Богов*, 1918 г., переведено на английский), но его диалогам не хватает остроумия и живости *Трех разговоров*.

Бердяев как прозаик немногим лучше Булгакова, но его темперамент оригинальнее, поэтому его произведения, независимо от их теологического и философского содержания, интереснее и живее. Он типичный богоискатель (термин, который был в большой моде лет двадцать назад): религия для него – постоянные поиски и развитие. Его книги образуют что-то вроде философского дневника его эволюции «от марксизма к идеализму» (название одной из его книг), а затем к православному или квази-православному мистицизму. Он полон апокалиптических и эсхатологических предчувствий и, как и Соловьев и Достоевский, остро чувствует символическое и сверхчеловеческое значение истории. Самая интересная его книга – *Смысл творчества* (1916) – что-то вроде переложения

Бергсона на язык православного спиритуализма. Книги Бердяева, написанные после революции (*Философия неравенства* и *Новые Средние века*) полны ощущения конца европейской цивилизации. Былой национальный либерализм (десяти-пятнадцатилетней давности) в них уступает место неистовой антидемократической жажде нового средневековья. Бердяев стал выразителем той части интеллигенции своего поколения, которая больше не надеется на мирские блага и мирской прогресс для России, но возлагает надежду только на приход новой эры религиозного восторга, напоминающего эпоху раннего христианства.

Особняком от других стоит Павел Флоренский – очень интересная фигура. Прежде чем стать священником, он получил прекрасное математическое образование; теперь, после долгих лет священства и изучения теологии, он снова вернулся к высшей математике и сейчас читает в Москве курс «Мнимости в геометрии». Репутация Флоренского как писателя и философа основывается на книге *Столп и утверждение истины* (1913) – с подзаголовком *Опыт православной теодицеи*. В отличие от Бердяева, Флоренский стремится не к вечному поиску, а к вечному миру и покою: он принимает догмы православия в их самой жесткой византийской форме и добавляет к этой жесткости жесткость собственного – натренированного на математике – ума: так достигается непреклонная, несгибаемая схоластика. Мысль Флоренского необычайно сложна и утонченна: он с наслаждением принимает самые несовременные толкования и громит ересь с пылом средневекового схоласта. Но как только он дает свободу своей собственной философской мысли, становится ясно, что по сути мысль его вовсе не ортодоксальна. Учение святой Софии – женской ипостаси Божества – ему дороже, чем под-

линно православные церковные догмы. Под богатством и роскошью стиля, эрудиции и диалектики Флоренского таится душа, полная раздоров, гордыни и безграничной духовной жажды. Самые запоминающиеся места в его книге посвящены описанию мучительной пытки сомнением, равносильной для него мукам ада. Флоренский прежде всего эстет, для которого православная догма – прекрасный мир идей, полный приключений и опасностей. Он принимает догму, чтобы побороть муки сомнения, но обращается с ней, как художник с роскошным и пышным материалом. Стиль Флоренского изысканный, витиеватый, напоминает, как ни странно, некоторые английские сочинения семнадцатого века с их изысканным и замысловатым языком, жесткой схоластикой и постоянным чувством, что под жесткой, непроницаемой корой горит пламя рассудочной страсти.

Хотя возвращение к православию было завершением мыслительной эволюции начала двадцатого века, не все «богоискатели» его достигли. Некоторые остановились на разных промежуточных стадиях пути от агностицизма и позитивизма. Самый значительный из этих «некоторых» – Михаил Осипович Гершензон (род. 1869), еврей, чьи биографические и исторические изыскания так помогли нам узнать русских идеалистов тридцатых-сороковых годов девятнадцатого века. Метафизика Гершензона близка к метафизике символистов: это мистика безличных сил, которую он связывает с динамической философией Гераклита «темного». Исторические изыскания привели его к Пушкину. В книге *Мудрость Пушкина* (1918) Гершензон обнаруживает удивительно тонкое понимание некоторых проблем пушкинизма и столь же удивительное отсутствие понимания самой сущности великого поэта, его личности. Гершен-

зон был одним из тех русских интеллигентов, кто приветствовал коммунистическую революцию как опустошительную бурю, призванную освободить современную душу от гнета культуры и излишних знаний и открыть путь к «голому человеку на голой земле». Этот новоруссоистский нигилизм Гершензона с пронзительной искренностью выразился в его переписке с Вячеславом Ивановым, которую они вели, когда лежали оба в 1920 г. в здравнице «для работников науки и культуры» под Москвой (см. гл. V, 7).

7. «ВЕХИ» И ПОСЛЕ «ВЕХ»

В 1909 г. группа либеральных интеллигентов опубликовала сборник статей семи авторов под названием *Вехи*. Среди других в сборнике участвовали Бердяев, Гершензон, Булгаков и Петр Струве. Книга была обвинительным актом против духа русской интеллигенции, которая объявлялась антирелигиозной, антифилософской, антигосударственной и антинациональной. *Вехи* заложили основу нового национального либерализма, который быстро распространился среди наиболее культурного слоя интеллигенции и много способствовал патриотическим настроениям в войне 1914 г. и успехам белогвардейского движения в 1918 г. Философская сторона национального либерализма лучше всего отразилась в работах Булгакова и Бердяева, а политическая – у Петра Струве (см. Промежуточную главу I), который более двадцати лет был центральной фигурой в эволюции интеллигентских воззрений. В девяностых годах Струве был лидером «легального» марксизма, в 1903–1904 гг. – революционного либерализма; после 1905 г. он стал главой той части либеральной интеллигенции, которая была прежде всего патрио-

тичной и принимала традиционный русский империализм, идущий от Петра Великого, отвергая в то же время упадочный, ограничивающий национализм преемников Александра II. После 1917 г. Струве стал «политическим мозгом» антибольшевизма, и сейчас он крупнейший политический писатель эмиграции. Струве – с его глубоким чувством и пониманием русской истории – несомненно, один из самых блестящих политических философов нашего времени; его заметки – часто подлинные шедевры мысли и выразительности. Он такая живая и активная политическая сила, что многие по-настоящему его ненавидят – даже ближайшие соседи слева (Милюков и старомодные позитивисты-радикалы), но, когда партийные чувства несколько притупятся, его без сомнения признают одним из классиков русской политической мысли.

Влияние Струве на политическую и историческую мысль было огромным. В следующей промежуточной главе мы займемся некоторыми писателями, идущими от Струве. А сейчас я упомяну только Дмитрия Васильевича Болдырева – много обещавшего писателя, умершего в большевистской тюрьме в Сибири в 1920 г. Те, кто знал этого человека, говорят о его исключительной нравственной и духовной чистоте. По образованию он был философом, а *opus magnum* (главная работа) должна была быть по психологии. Работа осталась незавершенной. В литературе он останется только несколькими статьями, опубликованными в 1917 г. в *Освобождении* Струве и направленными против *defaitisme* (пораженчества) социалистов. В этих статьях он проявляет замечательный полемический талант и оригинальнейший литературный дар. Едкий, резкий, живой стиль Болдырева ставит его в первые ряды русских прозаиков.

Глава V

1. СИМВОЛИСТЫ

Сложное и многостороннее движение идей, описанное в предыдущей главе, тесно связано с движением в художественной литературе, известным под названием символизма. Русский символизм – часть общекультурного подъема, изменившего лицо русской цивилизации между 1890 и 1910 гг. Это было одновременно эстетическое и мистическое движение: оно подняло уровень поэтического мастерства и было объединено мистическим отношением к миру, выраженным в самом слове символизм. Название, конечно, было заимствовано у французской школы символистов. Но не нужно преувеличивать значение французского влияния. Мало кто из русских символистов был знаком с произведениями своих французских крестных отцов, и Эдгар По, несомненно, повлиял на них сильнее и глубже, чем кто бы то ни было из французских поэтов.

Главное различие между французскими и русскими символистами в том, что для французов символизм был всего лишь новой формой поэтического выражения, а русские сделали его еще и философией. Они увидели вселенную как систему символов. Для них все было значительным не только само по себе, но и как отражение чего-то другого. Известный сонет Бодлера *Correspon-*

dances (*Соответствия*) с его словами «*des forets de symboles*» («*леса символов*») использовался как наиболее законченное выражение этого метафизического отношения к действительности, а строчка «*les parfums, les couleurs et les sons se repondent*» («*перекликаются звук, запах, форма, цвет...*») стала любимым лозунгом. Еще они любили строчки из последней сцены Фауста: «*Alles Vergangliche Ist nur ein Gleichniss*» («*все преходящее только подобье*»). Представление о мире как о «лесе символов» было существенной чертой творчества каждого русского символиста, придавая всей школе отчетливо метафизический и мистический характер. Единственное различие между отдельными поэтами состояло в степени нежности, которую они придавали мистической философии: для некоторых (например, для Брюсова) символизм был прежде всего формой искусства, а «лес символов» – материалом для его постройки. Но для других (среди них самые оригинальные и характерные для школы поэты Иванов, Блок и Белый) важнее всего было сделать символизм метафизической и мистической философией, а поэзию служанкой высших целей этой «теургии». Различие между поэтами обострилось около 1910 года и стало одной из причин распада этой школы.

Символисты очень различаются по стилю, но у них и много общего. Во-первых, они всегда крайне серьезны и торжественны. Про что бы ни говорил русский символист, он всегда говорит *sub specie aeternitatis* (с точки зрения вечности). Поэт предстает перед профанами как жрец эзотерического культа. Вся жизнь его ритуализирована. У Сологуба и Блока ритуальная торжественность несколько снимается острым и горьким чувством «метафизической иронии», но только у Белого она уступает место настоящему и неотразимому чув-

ству юмора. От торжественности происходит пристрастие к «высоким словам»: «тайна», «бездна» и т. д. – знакомые нам еще по Мережковскому, они становятся самыми употребительными словами в словаре символистов. Другая общая черта – значение, придаваемое эмоциональной ценности самих звуков. Подобно Малларме, русские символисты старались приблизить искусство поэзии к его близнецу – искусству музыки. В их творчестве логическая ценность слов отчасти стиралась; слова – особенно эпитеты – употреблялись не столько ради их прямого значения, сколько ради эмоциональной ценности их формы и звучания: из знаков слова становятся, как сказал русский критик, «фонетическими жестами». Это частичное подчинение смысла звуку и использование слов как символов, отчего у каждого слова и образа оказывалось множество значений, производило общее впечатление темноты, которую читатели долго считали неизбежной чертой «декадентской» поэзии.

Сначала символизм был «западническим», поскольку главной его задачей было поднять уровень поэтического мастерства и ввести новые формы поэтического выражения, – а это легче всего было сделать, учась на иностранных примерах. «Иностранный» элемент навсегда остался одной из составляющих символизма, но у него была и «славянофильская» душа. Развитие символизма шло от иностранных образцов обратно к национальной традиции. Большую роль в этой эволюции сыграл Достоевский, – символисты были в полной мере захвачены общей для своего времени «достоевщиной». Чуть ли не каждый символист находился под влиянием индивидуализма и трагической концепции жизни, свойственной великому писателю. Но, кроме того, символисты играли ту же роль в «открытии» и переоценке рус-

ской литературы, какую Дягилев и Бенуа играли в русском искусстве. Они вернули к жизни многих забытых, полузабытых или недооцененных писателей и влили свежую кровь в понимание русских классиков. Они освободили классику от глянца, наложенного на нее авторами учебников, и от интеллигентских общих мест, и, хотя иногда сами затемняли ее лаком своих мистических интерпретаций, они все-таки замечательно справились со своей задачей, представив прошлое русской литературы в новом и неожиданном свете.

Кроме всего прочего, несмотря на свою манерность и известную ограниченность, символисты были очень талантливы и очень много внимания уделяли мастерству, отчего они и занимают такое большое место в истории русской литературы. Их стиль может не нравиться, но нельзя не признать, что они оживили русскую поэзию, вывели ее из состояния безнадежной прострации и что их век был вторым золотым веком стиха, уступающим только первому золотому веку русской поэзии – эпохе Пушкина.

Первые слабые симптомы нового движения проявились около 1890 г. в произведениях двух поэтов, начавших с зауряднейших гражданских стихов, – Минского и Мережковского. Но помимо большего интереса к метафизике, вкуса к метафоре и (у Мережковского) чуть более высокого уровня техники, эта поэзия мало отличается от общего направления поэзии восьмидесятников и особой ценности не имеет. Бальмонт и Брюсов – вот кто были настоящие зачинатели, которые тараном пошли на обывательскую тупость, – и когда они выиграли битву, те же обыватели признали их величайшими поэтами века. Бальмонт и Брюсов появились в печати в одном и том же году (у Бальмонта вышел сборник *Под северным не-*

бом, у Брюсова стихи в альманахе *Русские символисты*) – в 1894 г. – последнем году царствования Александра III.

2. БАЛЬМОНТ

Константин Дмитриевич Бальмонт родился в 1867 г. в поместье своего отца недалеко от Иваново-Вознесенска – «русского Манчестера». Он считал, что его семья – выходцы из Шотландии. Сначала Бальмонта по политическим мотивам исключили из гимназии, потом из Московского университета. Все-таки ему удалось получить диплом юриста в Ярославле. Там в 1890 г. он напечатал первую книгу стихов – совершенно незначительную и не обратившую на себя никакого внимания. По-настоящему литературная карьера Бальмонта начинается с публикации сборника *Под северным небом* в 1894 г. В девяностых годах Бальмонта считали самым многообещающим из «декадентов», и журналы, претендовавшие на «современность», охотно открывали ему свои страницы. Бальмонт продолжал печатать поэтические сборники, лучшие его стихи вошли в сборники *Горящие здания* (1900) и *Будем как солнце* (1903). После них талант его быстро стал клониться к закату, и хотя он продолжал выпускать по сборнику в год, все, что появилось после 1905 г., ценности не представляет. В 1890-х гг. он забыл о своих гимназических революционных настроениях и, как и прочие символисты, был на удивление «негражданственным», но в 1905 г. вступил в партию С.-Д. и выпустил сборник тенденциозных и крикливых партийных стихов *Песни мстителя*. Однако в 1917 г. Бальмонт занял твердую антибольшевистскую позицию и в конце концов эмигрировал. Сейчас он живет во Франции. Он успел много попуте-

шествовать и видел много экзотических стран, в том числе Мексику и острова Южных морей.

Написал Бальмонт очень много. Но большую часть им написанного можно смело откинуть за ненадобностью, в том числе все стихи после 1905 г., большинство его многочисленных переводов (полный метрический перевод Шелли особенно плох; Эдгар По, напротив, вполне приемлем) и всю без исключения прозу – наиболее вялую, напыщенную и бессмысленную в русской литературе. В пантеоне подлинных поэтов он останется шестью стихотворными сборниками, опубликованными с 1894 по 1904 г. Даже в этих книгах он очень неровен, потому что, хотя у него в ту пору был настоящий песенный дар, он никогда не умел работать над стихом, а только пел, как птичка. Но у него было острое чувство формы, которая играет в его стихах важную роль, потому что главное в них звук и напев. В 1890-х и в начале 1900-х гг. читатели были поражены богатством его ритмов и вокальным узором, который казался даже излишним, смущающим, а для уха радикальных пуритан – безнравственным. В русской поэзии такое пиршество звука было новшеством: элементы его были заимствованы (без рабского подражания) у Эдгара По и у Шелли, автора *Облака*, *Индийской серенады* и *К ночи*. Только Бальмонт менее точен и математичен, чем По, и бесконечно менее тонок, чем Шелли. Успех бросился ему в голову, и сборник «Будем как солнце» переполнен восклицаниями типа: «Я – изысканность русской медлительной речи». Такая нескромность не совсем безосновательна, так как по звуку Бальмонт действительно превзошел всех русских поэтов. Но его стихам не хватает именно изысканности. Они удивительно лишены оттенков и «окончательной отделки». У Бальмонта был достаточно широкий диапазон чувств: от смелого *fortissimo*

наиболее характерных стихов из *Будем как солнце* до нежных, приглушенных тонов *Былинок* и *Сонной одури*, но каждый раз чувство получается у него простым, монотонным, однообразным. Еще один серьезный недостаток поэзии Бальмонта, присущий также Брюсову, полное отсутствие чувства русского языка, что, видимо, объясняется западническим характером его поэзии. Стихи его звучат как иностранные. Даже лучшие звучат как переводы. Многие стихи Бальмонта были переведены на английский, – переводить их легко. Особенно хороши переводы П. Сельвера в книге *Modern Russian Poets* (*Современные русские поэты*). О стиле Бальмонта можно получить полное представление по хорошо известному, знакомому (для многих русских до тошноты знакомому) стихотворению *Камыши*.

КАМЫШИ

Полночной порою в болотной глуши
Чуть слышно, бесшумно, шуршат камыши.
О чем они шепчут? О чем говорят?
Зачем огоньки между ними горят?
Мелькают, мигают – и снова их нет.
И снова забрезжил блуждающий свет.
Полночной порой камыши шелестят.
В них жабы гнездятся, в них змеи свистят.
В болоте дрожит умирающий лик.
То месяц багровый печально поник.
И тиной запахло. И сырость ползет.
Трясина заманит, сожмет, засосет.
«Кого? Для чего?» – камыши говорят.
«Зачем огоньки между нами горят?»
Но месяц печальный безмолвно поник.
Не знает. Склоняет все ниже свой лик.
И вздох повторяя погибшей души,
Тоскливо, бесшумно, шуршат камыши.

3. БРЮСОВ

Валерий Яковлевич Брюсов родился в 1873 г. в купеческой семье. Он получил хорошее образование и позже, постоянно читая и занимаясь, стал, быть может, одним из образованнейших людей своего поколения. В 1894 г. вместе с А.Л. Миропольским он опубликовал получившую скандальную известность книгу *Русские символисты*. Эта и последующие книги стали на целое десятилетие излюбленным объектом насмешек в печати. Имя Брюсова стало в литературе синонимом шута, и, хотя других символистов (Бальмонта, Сологуба, Гиппиус) довольно доброжелательно принимали в литературных журналах, для Брюсова их двери были закрыты вплоть до 1905 г. Брюсов совершенно не соответствовал такой репутации: он вовсе не был шутом, он вообще был самой торжественной и невыносимо серьезной фигурой во всей русской литературе. Но его ранняя поэзия настолько отличалась от того, что обычно печаталось в русских журналах, что критики не могли расценить ее иначе, как оскорбительный розыгрыш. На самом деле Брюсов просто подражал (довольно по-детски) французским поэтам своего времени. В течение многих лет каждую новую книгу Брюсова встречали с возмущением или насмешкой. Но Брюсов не сдавался. Его стиль мужал. Росло число его последователей. К 1903 г. он стал признанным главой большой и энергичной литературной школы; к 1906 г. его школа выиграла битву; символизм был признан как русская поэзия, а Брюсов как первый поэт России. Те критики, что издевались над ранним творчеством Брюсова, приветствовали его сборник *Stephanos* (*Венок*), появившийся в 1906 г. на вершине революционного подъема. Успех книги был, возможно, самой зна-

чительной датой в истории движения символизма к господствующему положению в современной литературе.

В 1900 г. Брюсов стал *de facto* руководителем издательства, объединившего силы нового движения. В 1904 г. они начали выпускать обозрение *Весы* – без сомнения, самое культурное, самое европейское издание своего времени, выходившее до 1909 г. С 1900 до 1906 гг. Брюсов был главой единой и сильной партии, шедшей к успеху; после 1906 г. его положение еще больше укрепилось. Но талант его начал клониться к закату. По сравнению со *Stephanos* сборник *Все напевы* (1909) не принес ничего нового, а последующие сборники оказывались все хуже и хуже. Начиная с девяностых годов, Брюсов с удивительной энергией работал в самых различных областях литературы, – стихи Брюсова лишь малая часть его литературной деятельности: он успешно переводил иностранную поэзию, писал прозу и пьесы, рецензировал почти все выходившие поэтические сборники, издавал классиков, работал в архивах, готовя материалы о жизни Пушкина, Тютчева и других, невероятно много читал, и все время был фактическим редактором журнала. При том Брюсов отнюдь не был аскетом, – его любовная лирика основана на богатом жизненном опыте, а кроме того, он на себе испытывал «искусственный рай» опиума и кокаина. Но это никогда не мешало ему работать. Замечательный пример работоспособности Брюсова – сборник армянской поэзии, составленный им по просьбе комитета армянских патриотов. Комитет в 1915 г. обратился к Брюсову с просьбой издать подборку избранных сочинений армянских поэтов на русском языке. Менее чем за год Брюсов выучил армянский язык, прочел все, что можно было достать на эту тему, по-

чти все переводы сделал сам и в 1916 году выпустил огромный том *Поэзия Армении.* Книжка стала замечательным памятником человеческой работоспособности и лучшим изданием такого рода.

По сути Брюсов был аполитичен. Его отношение к политике было чисто эстетским. Это хорошо выражено в его строках 1905 г.:

Прекрасен в мощи грозной власти
Восточный царь Ассаргадон,
И океан народной власти,
В щепы дробящий утлый трон!
Но ненавистны полумеры...

До 1917 г. Брюсов не участвовал в политической жизни, но, когда большевики пришли к власти, он стал коммунистом. Это было вызвано не политическими убеждениями, напротив, их отсутствием, потому что именно политические и нравственные убеждения не позволяли большинству гражданственно настроенных людей сделать этот шаг. Возможно, причина еще и в том, что Брюсов больше не чувствовал себя лидером и надеялся, примкнув к самой передовой политической партии, снова стать передовым и современным. Кроме того, революция 1917 г. соответствовала его эстетическому идеалу «океана народной власти», – и он явно сочувствовал механическим схемам Ленина.

Сначала Брюсов получил синекуру, потом более ответственный пост главы цензурного комитета, но ему так и не удалось приспособиться к правоверным коммунистам, и его сменил на этом посту более надежный партиец (романист Серафимович). Не удалось Брюсову и добиться признания у поэтов «левого фронта», которого он искал со времени возникновения футуризма. Последние годы Брюсов проводил в одиночестве и

очень страдал от того, что оказался вне движения. Единственным его утешением была работа с молодыми пролетарскими поэтами, которым он давал регулярные уроки поэтического мастерства. Брюсов умер в октябре 1924 г. в возрасте пятидесяти одного года, на пятнадцать лет пережив расцвет своей славы.

Поэзия Брюсова, так же как и Бальмонта, наполнена «иностранным» воздухом, потому что связь с французской и латинской поэтической традицией была у них теснее, чем с русской. Роднит Брюсова с Бальмонтом и отсутствие тонкой отделки, тонких оттенков и «последнего штриха». Лучшие его стихи великолепны: пурпур и золото; худшие – полная безвкусица.

Как и у большинства русских символистов, стихи Брюсова состоят в основном из «высоких» слов и всегда торжественны и иератичны. В ранних стихах (1894-1896) он пытался привить России «поющее звучание» Верлена и ранних французских символистов, а также оживить и осовременить «напевы» Фета. Но в целом Брюсов поэт не музыкальный, хотя, как и все русские символисты, часто пользуется словами как эмоциональными жестами, а не как знаками с четким значением. Хотя его поэзия пропитана культурой веков, Брюсов не философский и не «думающий» поэт. Одно время под влиянием Ивана Коневского Брюсов занялся метафизической поэзией, некоторые его стихи в этом роде – чудная риторика, но философии в них мало, больше патетических возгласов и противопоставлений. Язык поэзии Брюсова более сжатый и выразительный, чем у Бальмонта, и иногда он достигает вершин поэтической выразительности, но точности ему не хватает: его слова (иногда замечательные) никогда не бывают «счастливыми находками». Любимые темы

Брюсова – размышления о прошлом и будущем человечества, изображение половой любви как мистического ритуала и, как любили говорить двадцать лет назад, «мистицизм повседневности», то есть описание крупных современных городов как таинственного леса символов. Лучшие стихи Брюсова содержатся в сборниках *Urbi et orbi* (1903) и *Stephanos* (1906). В *Stephanos* входит и замечательный цикл вариаций на вечные темы греческой мифологии (*Правда вечная кумиров*). Такие стихи, как *Ахиллес у алтаря* (Ахиллес ждет рокового обручения с Поликсеной), *Орфей и Эвридика*, *Тезей Ариадне* – лучшие достижения «классической» стороны русского символизма, стремившейся к иератической возвышенности и символической наполненности.

Проза Брюсова в целом такая же, как и стихи: торжественная, иератическая и академичная. В прозе затрагиваются те же темы: картины прошлого и будущего, таинственные «бездны» любви – часто в самых ее извращенных и ненормальных проявлениях. Как и у стихов, у прозы – явно «переводной с иностранного» вид. Брюсов сам это чувствовал и часто нарочно стилизовал прозу под иностранные образчики прошлых эпох. Один из лучших рассказов Брюсова – *В подземной тюрьме* – написан в стиле новелл итальянского ренессанса. Лучший роман Брюсова – *Огненный ангел* (1907) – рассказывает о немецком купце времен Лютера. Прием стилизации спас прозу Брюсова от «поэтизации» и импрессионистичности. В целом, проза его мужская, прямая, в ней нет манерности. На сюжеты и композицию прозаических сочинений сильно повлиял Эдгар По. Особенно влияние великого южанина чувствуется в подробном документальном описании будущего цивилизации в *Республике Южного Креста* и в хладно-

кровном изучении патологических психических состояний в рассказе *Теперь, когда я проснулся*.

Во всей прозе Брюсова есть холодность и жестокость: там нет жалости, нет сострадания, только холодный огонь чувственной экзальтации, желание проникнуть в потаенные уголки человеческой порочности. Но Брюсов не психолог, и его картины чувственности и жестокости всего лишь ярко раскрашенный карнавал. Главное произведение Брюсова в прозе – *Огненный ангел* – лучший, возможно, русский роман на иностранный сюжет. Сюжет – колдовство и суд над ведьмой. Появляются доктор Фауст и Агриппа Неттесгеймский. Роман проникнут подлинным пониманием эпохи и полон «эрудиции», как романы Мережковского, но свободен от наивного мудрствования этого автора и несравнимо занимательнее. В сущности, это очень хороший, умело построенный исторический роман. Спокойная манера ландскнехта, в которой он ведет рассказ о страшных и загадочных событиях, свидетелем которых он был, делает роман особенно захватывающим чтением. Второй роман Брюсова – *Алтарь победы* (1913), действие которого развивается в четвертом веке в Риме, гораздо хуже: книга длинная, скучная, лишенная творческого элемента.

4. ПОЭТЫ-МЕТАФИЗИКИ: ЗИНАИДА ГИППИУС

Брюсов и Бальмонт были западниками, Петрами Великими (в миниатюре) русского символизма. Их творчество не философское и не лирическое – оно громкое и риторичное. Оба они искали новый язык для выражения «великой поэзии». Оба были эстетами и их идеал красоты был достаточно близок к общепринятому, что и сделало их в

конце концов популярными поэтами. Но появились и другие поэты, которых можно назвать славянофилами символизма. Для них главным было не делать красивые вещи, а понимать смысл вещей. Они принесли с собой сильнейшее желание «знать» и сделать поэзию инструментом познания. Они не стремились к красноречию и блеску, но пытались создать поэтический язык, пригодный для выражения их часто сложных и трудных для понимания идей. Их можно назвать поэтами-метафизиками.

Начнем с Ивана Коневского (1877–1901; псевдоним И. И. Ореуса – фамилия шведского происхождения), редкостно привлекательного молодого человека, подававшего большие надежды, который в двадцать четыре года утонул, купаясь в реке. Он был мистическим пантеистом, страстно желавшим постичь все многообразие вселенной. Он был на пути к созданию сжатой и сильной манеры выражения, соответствующей сложности его идей. Он говорил, что поэзия должна быть грубовата. Его поэзия решительно грубовата, но это грубость Микеланджело в борьбе с сопротивляющимся мрамором. У Коневского было замечательно острое чувство ценности русских слов, являющихся ему в обнаженном виде, очищенными от литературных ассоциаций. В этом отношении он был предшественником Хлебникова. В его поэзии не было банальности и дешевой миловидности. Его лучшие стихи посвящены воссозданию Природы: леса (*Дебри*), дождя (*Тихий дождь*), водопада (*Взрывы воды*), ветра (*Сон борьбы*).

Еще один замечательный человек этого периода – Александр Михайлович Добролюбов. Он родился в 1876 г., в девяностых годах появился в кружке модернистов, производя впечатление то ли сумасшедшего (так думало большинство), то ли

святого (как думали немногие). Он опубликовал два маленьких сборничка стихов и исчез. Он пошел «в народ», где стал основателем мистической и анархической секты. Он настолько уподобился крестьянину, что, когда он приехал в Ясную Поляну, Толстой, проговорив с ним два часа, был убежден, что говорил с настоящим крестьянином и отказывался верить, что он «декадентский» поэт. В 1905 г. Брюсов опубликовал книгу мистических сочинений Добролюбова *Из книги Невидимой*. Но сам Добролюбов исчез, и никто о нем больше не слышал. Может быть, он все еще жив и бродит где-то по России. Ранняя поэзия Добролюбова (как и Коневского) агрессивно своеобразна и темна, но эта темнота происходит от попытки выразить в новой форме новые и неожиданные чувства. Его поэзия удивительно свободна от банальности. Сборник *Из книги Невидимой* состоит из фрагментарных прозаических заметок о духовных переживаниях автора, особенно о его общении с Природой. Проза перемежается необычайно свежими и оригинальными стихами – мистическими, библейскими и посвященными природе гимнами, отчасти идущими от гимнов русских протестантских сект, но передающими нервное биение жизни настоящего поэта.

Наиболее интересным из ранних метафизических символистов была Зинаида Гиппиус. Как и Коневской и Добролюбов, Гиппиус избегает «миловидности» и риторики. Суть для Гиппиус важнее стиля, и она работает над формой, только поскольку это важно для гибкого и адекватного выражения ее идей. Гиппиус также славянофилка, так как продолжает традицию Баратынского, Тютчева и Достоевского, а не французов. Зинаида Николаевна Гиппиус (р. 1869) замужем за Д. С. Мережковским, но в литературе более изве-

стна под девичьей фамилией; то, что нужно знать о ее жизни, было изложено в предыдущей главе. За границей Гиппиус почти не знают, но в литературных кругах России ее считают более оригинальным и значительным писателем, чем ее во многом переоцененный муж. Деятельность ее почти такая же многосторонняя, как и у него: она пишет короткие рассказы и длинные романы, пьесы, критические и политические статьи, – и стихи. Самые выдающиеся черты творчества Гиппиус – редкие в женщине сила ума и остроумие. Вообще, за исключением некоторой переутонченности и своенравия блестящей и избалованной кокетки, в ней мало женского. А кокетство только придает особую пикантность ее напряженно серьезному творчеству. Как и для Достоевского, идеи для нее нечто живое, реально существующее, и вся ее литературная жизнь – жизнь «среди идей». Гиппиус написала очень много художественной прозы, но качественно она ниже ее стихов. Ее проза состоит из нескольких томов рассказов, двух романов и одной или двух пьес. Все эти сочинения имеют «цель» – выразить некую идею или тонкое психологическое наблюдение. Идеи – настоящие герои ее рассказов, но у нее нет таланта Достоевского делать их объемными, живыми людьми. Персонажи Гиппиус – абстракции. Два романа Гиппиус *Чертова кукла* (1911) и *Роман-царевич* (1914) – мистические изыскания в политической психологии, слабые отростки от могучего ствола *Бесов* Достоевского. Пьеса *Зеленое кольцо* (1914) – типичный пример стиля Гиппиус (это единственное ее произведение, переведенное на английский).

Поэзия Гиппиус гораздо значительнее. Часть ее стихов тоже абстрактна и чисто умозрительна. Но с самого начала она сумела сделать

свой стих утонченным, прекрасно настроенным инструментом для выражения своей мысли. И она продолжает настраивать его, делая его все более послушным каждому изгибу своих тонких размышлений. Подобно героям Достоевского, Гиппиус колеблется между двумя полюсами: духовностью и заземленностью – между горячей верой и вялым скепсисом (причем моменты отрицания, нигилистические настроения выражены в ее стихах лучше, чем моменты веры). У нее очень острое чувство «липкости», слизи и тины повседневной жизни, чувство, что эта жизнь держит в рабстве самое существенное в ней. Типичные для нее мысли отчетливо выражены в переведенном Сельвером стихотворении *Психея*. Свидригайлов в *Преступлении и наказании* размышляет, а не есть ли вечность всего лишь русская баня с пауками по всем углам. Мадам Гиппиус подхватила свидригайловскую идею, и ее лучшие стихи – вариации на эту тему. Она создала что-то вроде причудливой мифологии с маленькими, грязненькими, прилипчивыми и болезненно привлекательными чертенятами. Вот пример: стихотворение *А потом...?*, написанное томным, протяжным поэтическим размером:

А ПОТОМ...?

Ангелы со мною не говорят.
Любят осиянные селенья,
Кротость любят и печать смиренья.
Я же не смиренен и не свят:

Ангелы со мной не говорят.

Темненький приходит дух земли.
Лакомый и большеглазый, скромный.

Что ж такое, что малютка – темный?
Сами мы не далеко ушли...

Робко приползает дух земли.

Спрашиваю я про смертный час.
Мой младенец, хоть и скромен – вещий.
Знает многое про эти вещи.
Что, скажи-ка, слышал ты о нас?

Что это такое – смертный час?

Темный ест усердно леденец.
Шепчет весело: «И все ведь жили.
Смертный час пришел – и раздавили.
Взяли, раздавили – и конец.

Дай-ка мне четвертый леденец.

Ты рожден дорожным червяком.
На дорожке долго не оставят,
Ползай, ползай, а потом раздавят.
Каждый в смертный час под сапогом

Лопнет на дорожке червяком.

Разные бывают сапоги.
Давят, впрочем, все они похоже.
И с тобою, милый, будет то же,
Чьей-нибудь отведаешь ноги...

Разные на свете сапоги.

Камень, нож иль пуля, все – сапог.
Кровью ль сердце хрупкое зальется,
Болью ли дыхание сожмется,
Петлей ли раздавит позвонок –

Иль не все равно, какой сапог?»

Тихо понял я про смертный час.
И ласкаю гостя, как родного,
Угощаю и пытаю снова:
Вижу, много знаете о нас!

Понял, понял я про смертный час.

Но когда раздавят – что потом?
Что, скажи? Возьми еще леденчик,
Кушай, кушай, мертвенький младенчик!
Не взял он. И поглядел бочком:

«Лучше не скажу я, что – потом».

В 1905 г. Зинаида Гиппиус, как и ее муж, стала пламенной революционеркой. С тех пор она написала много прекраснейших политических стихов – легких, неожиданных, свежих, язвительных. Ей прекрасно удался сарказм, например, стихотворение *Петроград*: сатира на переименование Санкт-Петербурга. В 1917 г., как и Мережковский, Гиппиус стала яростной антибольшевичкой. Поздние политические стихи Гиппиус часто не хуже ранних. Но в поздней прозе Гиппиус выглядит малопривлекательно. Например, в ее *Петербургском дневнике*, где описывается жизнь в 1918-1919 гг., больше злобной ненависти, чем благородного возмущения. И все-таки нельзя судить о ее прозе только по таким примерам. Она блестящий литературный критик, мастер замечательно гибкого, выразительного и необычного стиля (свою критику она подписывала – «Антон Крайний»). Ее суждения быстрые и точные, лет пятнадцать-двадцать назад она убивала своим сарказмом дутые репутации. Критика Гиппиус откровенно субъективна, даже капризна, в ней стиль важнее, чем суть. Недавно она опубликовала – симптом приближающейся старости – интересные отрывки из литературных воспоминаний.

5. СОЛОГУБ

Все писатели, о которых мы говорили в этой главе, вышли из культурных столичных семей – из верхушки среднего класса, но самым лучшим, самым изысканным поэтом первого поколения символистов был выходец из низов, чей странный гений расцвел при самых неблагоприятных обстоятельствах. Федор Сологуб (настоящее имя – Федор Кузьмич Тетерников) родился в Петербурге в 1863 г. Отец его был сапожником, а после смерти отца мать пошла в прислуги. С помощью ее хозяйки Сологуб получил сравнительно приличное образование в Учительском институте. Закончив учение, Сологуб получил место учителя в захолустном городишке. Со временем он стал инспектором начальных школ, в девяностые годы был наконец переведен в Петербург. Только после огромного успеха своего знаменитого романа *Мелкий бес* он смог оставить педагогическую службу и жить на литературные заработки. Как и другие символисты, Сологуб был аполитичен и, хотя в 1905 г. был настроен революционно, в 1917 г. и позднее был холодно отчужден от происходящего. В 1921 г. при трагических и таинственных обстоятельствах погибла жена Сологуба – известная в литературе под именем Анастасия Чеботаревская, но кроме этого в личной жизни Сологуба не было крупных событий, и его биография состоит из истории его творчества.

Он начал писать с восьмидесятых годов, но первые десять лет не имел никаких связей с литературным миром. Его первые книги были изданы в 1896 г. – сразу три: сборник стихов, сборник рассказов и роман *Тяжелые сны*, над которым он работал больше десяти лет. Следующий сборник стихов и следующий сборник рассказов появились

только в 1904 г. Для лучшего своего романа *Мелкий бес*, над которым он работал с 1892 по 1902 гг., Сологуб в течение многих лет не мог найти издателя. Его наконец стали печатать в 1905 г. в приложениях к журналу, но журнал закрылся. И только в 1907 г. роман наконец был издан в виде книги и был принят на ура. *Мелкий бес* принес Сологубу всеобщее признание и всероссийскую славу. Но в позднейших книгах Сологуб стал давать слишком много воли своим настроениям, что не понравилось читателям; книги его такого успеха уже не имели, и после 1910 г. решено было, что талант его пошел на убыль. *Творимая легенда* (1908–1912) – очень интересная и странно своеобразная книга – была встречена равнодушно. Последний роман Сологуба – *Заклинательница змей* – решительно слаб, но стихи Сологуба, которые он продолжает печатать, по-прежнему остаются на высоком уровне, хотя любителям новинок и сенсаций не понравится некоторая их монотонность.

В творчестве Сологуба необходимо различать два аспекта, не связанных между собой и не зависящих друг от друга, – это его манихейский идеализм и особый «комплекс», являющийся результатом подавляемого, порочного *libido*. Нет сомнения, что многие произведения Сологуба, особенно последнего периода, не были бы написаны, если бы не потребность удовлетворять этот «комплекс», выражая его в материальной форме. Для изучения этого вопроса нужен опытный психоаналитик, а не историк литературы. Наслаждение жестокостью и унижением красоты – один из главных его симптомов. Второй – вечно повторяющаяся деталь «босые ноги». Это как наваждение. Во всех романах и рассказах Сологуба бродят босые героини. Манихейство Сологуба, напротив, чисто идеалистическое – в платоновском смысле слова.

Существует мир Добра, состоящий из Единства, Покоя и Красоты, и мир Зла, который состоит из разброда, желаний и пошлости. Наш мир – творение Зла. Только внутри себя можно найти мир Единства и Покоя. Цель человека – освободиться от злых оков материи и стать умиротворенным божеством. Но человек проецирует свои мечты о небе на внешний мир, в этом состоит «романтическая» ирония жизни. Эту иронию Сологуб символически изображает двумя именами, взятыми из *Дон Кихота*: Дульцинея и Альдонса. Та, кого мы мнили идеальной Дульцинеей, на деле оказывается пошлой Альдонсой. Материя и желание – главные выразители зла, а Красота – идеальная красота обнаженного тела – единственное воплощение высшего мира идеалов в реальной жизни. В этом пункте идеализм Сологуба встречается с его чувственностью. Его отношение к плотской красоте всегда двойное: одновременно платонически идеальное и извращенно чувственное. Привкус сологубовской чувственности многим читателям так отвратителен, что становится препятствием к наслаждению его творчеством. Но и помимо этой извращенности, сама философия Сологуба тяготеет к нигилизму, близкому к сатанизму. Мир и Красота отождествляются со Смертью, а Солнце – источник жизни и деятельности – становится символом злой силы. В своем отношении к существующей религии Сологуб занимает позицию, противоположную своим средневековым предшественникам – альбигойцам: он отождествляет Бога со злым создателем злого мира, а Сатана становится у него царем спокойного и прохладного мира красоты и смерти.

Поэзия Сологуба развивалась не в том направлении, что поэзия других символистов. Его словарь, его поэтический язык, его образность ближе к эклектической поэзии «викторианцев».

Он пользуется простыми размерами, но утончает их до совершенства. Словарь у Сологуба почти такой же маленький, как у Расина, но пользуется им он почти с такой же точностью и меткостью. Он символист в том смысле, что слова его – *символы* с двойным значением и употребляются во втором – непривычном значении. Но законченность его философской системы позволяет Сологубу пользоваться этими словами с почти классической точностью. Это относится, однако, только к той части его поэзии, которая отражает его идеальные небеса или стремление к ним. В других циклах – например, в *Подземных песнях* – мрачно и жестоко изображается злой разлад мира, и поэтический язык в них грубее, колоритнее и богаче. В *Подземные песни* входит странный цикл *Личины переживаний* – воспоминания о разных формах, которые принимала душа в своих предыдущих воплощениях. Одно из них – жалоба собаки, воющей на луну, одно из лучших и своеобразнейших стихотворений Сологуба. Бесполезно пытаться переводить идеалистическую лирику Сологуба – это под силу лишь мастеру английского стиха. Конечно, именно лирическая поэзия Сологуба – лучшее, что он написал, – ее классическая красота происходит от неуловимых свойств ритма и смысла. Как во всей классической поэзии, умолчание поэта так же важно, как его слова: то, что осталось недосказанным, – так же важно, как и сказанное. Это самые изысканные и тонкие стихи во всей современной русской поэзии.

Хотя стихи Сологуба – это совершеннейший и редчайший цветок его гения, его слава в России и особенно за границей больше основывается на его романах. Первый роман Сологуба – *Тяжелые сны* – лирически-автобиографический. Героя романа, провинциального учителя Логина, преследу-

ют те же извращенные наваждения и те же идеальные видения, которые наполняют поэзию Сологуба. Это история человека, способного достичь идеала в гуще мира пошлости, жестокости, эгоизма, глупости и похоти. Русское провинциальное общество изображается с разящей жестокостью, напоминающей Гоголя. Но это не реализм – в добром старом русском смысле слова, – так как в изображаемой жизни символизируется не только русская широта. Второй роман Сологуба – *Мелкий бес* (английский перевод названия – *The Little Demon* – совсем нехорош, французский – *Le Demon Mesquin* – получше) – самое знаменитое из всех его произведений, его можно считать лучшим русским романом после Достоевского. Как и *Тяжелые сны*, *Мелкий бес* внешне реалистичен, но внутренне символичен. Роман выходит за рамки реализма не потому, что Сологуб вводит в него загадочного бесенка Недотыкомку (его ведь можно было бы объяснить как галлюцинацию Передонова), а потому, что цель Сологуба – описывать жизнь не русского провинциального города, а жизнь в целом – злое творение Бога. Сатирический рисунок Сологуба восхитителен, чуть более гротескный, а потому – более поэтический, чем в предыдущем романе, но изображаемый город оказывается микрокосмом всей жизни. В романе два плана: жизнь Передонова – воплощение безрадостного жизненного зла, и идиллическая любовь мальчика Саши Пыльникова и Людмилы Рутиловой. Саша и Людмила – эманация красоты, но их красота не чиста, она заражена дурным прикосновением жизни. В сценах отношений Саши с Людмилой есть тонкий привкус чувственности, которая вводится не только в силу композиционной и символической необходимости, но и по внутренней потребности *libido* поэта. Передонов стал

знаменитым персонажем, самым запоминающимся со времен *Братьев Карамазовых*, его имя стало в России нарицательным. Оно обозначает угрюмое зло, человека, которому чужда радость и которого злит, что другие знают это чувство; самый ужасный персонаж, которого мог создать поэт. Передонов живет, ненавидя всех и считая, что все ненавидят его. Он любит причинять страдания и давить чужие радости. В конце романа мания преследования полностью овладевает им, он окончательно сходит с ума и совершает убийство.

Третий роман Сологуба – *Творимая легенда* (английский переводчик первой части, мистер Курнос, удачно подметил, что это «легенда в процессе создания») – самый длинный. Он состоит из трех частей, каждая из которых – законченный роман. В первой части действие происходит в России в 1905 г. Герой романа Триродов – сатанист, из тех, кого так любит Сологуб. Триродов еще и революционер, правда, только созерцательный. В то время сам Сологуб был настроен очень революционно: естественно, что при его философской системе существующий порядок вещей, силы реакции и консерватизма представлены в романе как воплощение зла. Первая часть полна страшных и жестоких сцен подавления революционного движения, – отсюда ее название *Капли крови*. Триродов – идеальный человек, почти приблизившийся к спокойствию смерти, он создает вокруг себя атмосферу покоя и прохлады, символизируемую его колонией «тихих мальчиков», – странное видение больного воображения Сологуба. Во второй и третьей частях (*Королева Ортруда* и *Дым и пепел*) действие переносится в королевство Объединенных островов в Средиземном море. Острова – вымышленные, вулканического происхождения. В этих книгах есть мощное и тонкое –

но какое-то подозрительное – обаяние. В отличие от большинства русских романов их просто интересно читать. Это очень запутанный сюжет, с любовной и политической интригой. Ситуация обостряется постоянным присутствием опасности – вулкана, который наконец извергается в третьей части. История символическая, как я уже говорил, помимо символизма, в ней есть обаяние. В конце трилогии Триродова избирают королем Республики Объединенных островов!

Рассказы Сологуба – связующее звено между поэзией и романами. Некоторые из них – короткие зарисовки в стиле *Тяжелых снов* и *Мелкого беса*. Другие, особенно написанные после 1905 г., откровенно фантастические и символические. В них Сологуб дает полную свободу своим патологическим чувственным запросам. Типичные примеры – *Милый паж* и переведенная на английский *Дама в узах*. А *Чудо отрока Лина* – революционный сюжет в условно-поэтической обстановке – один из лучших образцов современной русской прозы. Вообще проза Сологуба прекрасна: прозрачная, ясная, уравновешенная, поэтичная, но с чувством меры. В поздних произведениях, правда, появляется раздражающая манерность. Особняком стоят *Политические сказочки* (1905): восхитительные по едкости сарказма и по передаче народного языка, богатого (как всякая народная речь) словесными эффектами и напоминающего гротескную манеру Лескова.

Пьесы Сологуба несравнимо хуже других его произведений. В них мало драматических достоинств. *Победа смерти* и *Дар мудрых пчел* – пышные зрелища, символизирующие философские концепции автора. В них меньше искренности, чем в его поэзии, красота их фальшива. Более интересна пьеса *Ванька-ключник и паж Жеан*: забавно

и иронически рассказанный привычный сюжет о молодом слуге, который соблазняет хозяйку дома, развивается в двух параллельных вариантах – в средневековой Франции и в Московской Руси. Это сатира на русскую цивилизацию, с ее грубостью и бедностью форм, и в то же время символ глубинной образности дурного разброда жизни во всем мире и во все века.

6. АННЕНСКИЙ

Еще старше Сологуба, еще отдаленнее от общего направления и еще позже признан был Иннокентий Федорович Анненский. Он родился в 1855 г. в Омске (Западная Сибирь), был сыном видного чиновника, образование получил в Петербурге. В тамошнем университете он закончил классическое отделение и был оставлен при кафедре, но обнаружил, что неспособен сосредоточиться на писании диссертации – и стал преподавателем древних языков. Со временем он стал директором Царскосельского лицея, а впоследствии – инспектором Петербургского учебного округа. Вся его преподавательская карьера проходила на более высоком уровне, чем карьера Сологуба. Он был выдающимся знатоком в области античной литературы, сотрудничал в филологических журналах, посвятил себя переводу всего Еврипида на русский язык. В 1894 г. он опубликовал *Вакханки*, а затем и все остальное. Неслучайно им был выбран Еврипид – самый «журналистский» и наименее религиозный из трагических поэтов. Склад ума Анненского был в высшей степени неклассичным, и он сделал все, что мог, для модернизации и вульгаризации греческого поэта. Но все это доставило бы ему лишь крошечное место в русской литературе, если бы не его соб-

ственные стихи. В 1904 г. он опубликовал книгу лирики (половина которой была занята переводами из французских поэтов и из Горация) под названием *Тихие песни* и под причудливым псевдонимом Ник. Т-О (одновременно и анаграмма, частичная, его имени, и – «никто»). Для него это еще и аллюзия на известный эпизод из Одиссеи, когда Одиссей говорит Полифему, что его зовут Утис (по-гречески – Никто). Для Анненского характерны такие дальние и сложно построенные аллюзии. *Тихие песни* прошли незамеченными, даже символисты не обратили на них внимания. Стихи его продолжали время от времени появляться в журналах, и он выпустил две книги критических очерков, замечательных как тонкостью и проницательностью критических наблюдений, так и претенциозными вывертами стиля. К 1909 году кое-кто стал понимать, что Анненский – необыкновенно оригинальный и интересный поэт. Его «подхватили» петербургские символисты и ввели в свои поэтические кружки, где он сразу стал центральной фигурой. Он был на пути к тому, чтобы стать основным влиянием в литературе, когда внезапно скончался от сердечного приступа на Петербургском вокзале, возвращаясь домой, в Царское Село (ноябрь 1909). Он подготовил к печати вторую книгу стихов – *Кипарисовый ларец*, который вышел в свет в следующем году и среди русских поэтов стал считаться классикой.

Поэзия Анненского во многом отличается от поэзии его современников. Она не метафизична, а чисто эмоциональна, даже, пожалуй, нервна. Русских учителей у Анненского не было. Если вообще они у него были, то это Бодлер, Верлен и Малларме. Но в сущности его лирическое дарование замечательно оригинально. Это – редкий случай очень позднего развития. И совершенства он дос-

тиг далеко не сразу. *Тихие песни* явно незрелы, хотя написаны в сорок восемь лет. Но большинство стихов *Кипарисового ларца* – жемчужины безупречного совершенства. Анненский – символист, поскольку его поэзия основана на системе «соответствий». Но это – чисто эмоциональные соответствия. Стихотворения развиваются в двух связанных между собою планах – человеческая душа и внешний мир; каждое – тщательно проведенная параллель между состоянием души и мира вне ее. Анненский близок к Чехову, потому что его материал – тоже мелочи и булавочные уколы жизни. Его поэзия в основе своей человечна и могла бы стать понятной всем, потому что состоит из обычного человеческого, внятного всем материала. Стихи построены с удивляющей и смущающей тонкостью и точностью; сжатые, лаконичные – все конструктивные леса с них сняты, оставлены только основные точки, по которым читатель может восстановить весь процесс и постичь единство стихотворения. Но мало кто из читателей способен на требуемое для этого творческое усилие. А между тем творчество Анненского стоит этого труда. Те, кто овладел Анненским, обычно предпочитают его всем другим поэтам, ибо он уникален и неувядаем. Объем созданного им невелик – две книжки; в обеих не более ста стихотворений, в каждом из которых не более двадцати строк. Поэтому изучать его сравнительно нетрудно. Да и для перевода он нетруден, ибо главное в его стихах – их структурная логика.

МАКИ

Веселый день горит... Среди сомлевших трав
Все маки пятнами – как жадное бессилье,
Как губы, полные соблазна и отрав,
Как алых бабочек развернутые крылья.

Веселый день горит... Но сад и пуст и глух.
Давно покончил он с соблазнами и пиром, –
И маки сохлые, как головы старух,
Осенены с небес сияющим потиром.

ОКТЯБРЬСКИЙ МИФ

Мне тоскливо. Мне невмочь.
И шаги слепого слышу:
Надо мною он всю ночь
Оступается о крышу.

И мои ль, не знаю, жгут
Сердце слезы, или это
Те, которые бегут
У слепого без ответа,

Что бегут из мутных глаз
По щекам его поблеклым,
И в глухой полночный час
Растекаются по стеклам.

Надо сказать, что язык Анненского сознательно зауряден, тривиален. Это лишенный красот каждодневный язык – но поэтическая алхимия превращает уродливый шлак пошлости в чистое золото поэзии.

Трагедии Анненского, написанные в подражание Еврипиду, не достигают уровня его лирики. Самая интересная из них последняя – *Фамира Кифаред*. Ее сюжет – один из мифов об Аполлоне: гордый Кифаред вызвал бога на музыкальное состязание и заплатил за свою дерзость утратой зрения. В этой трагедии много душераздирающей поэзии, но она совершенно не классична. В общем, учитывая никогда не прерывавшуюся связь Анненского с античными авторами, можно только удивляться тому, что он так далек от античного духа.

7. ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

Соединение русского символизма и греческой традиции осуществилось в произведениях другого поэта-ученого, Вячеслава Ивановича Иванова. Он родился в Москве в 1866 г., в семье мелкого чиновника. Изучал античную литературу и историю, частично под руководством Моммзена, и опубликовал диссертацию об объединениях откупщиков в Древнем Риме. Долгое время жил за границей, не поддерживая никаких связей с русской литературной жизнью. Из всех современных авторов влияние на него оказали только Ницше и Соловьев. Но он жил в тесном общении с великими поэтами античного мира, с Данте и с Гете, и с мистиками и философами всех времен. Особенно его привлекали мистические религии Греции, и позднее (1903–1904) он опубликовал серьезную работу о культе Диониса. Стихи писать он начал рано, но долгие годы их не печатал, благодаря чему сумел свободно развить свой собственный стиль, иератический, архаический, поэтически богатый и выразительный, проникнутый величественной гармонией и совершенно непохожий на поэзию его современников. В 1903 г. он опубликовал книгу стихов *Кормчие звезды* – первый плод его уединенного развития. Несмотря на внешнюю непохожесть, символисты немедленно разглядели в нем своего и признали его большим поэтом. Он вошел в символистские кружки и даже подпал под влияние Мережковского, но в целом дал символистам больше, чем получил. Его невероятная образованность и могучий личный магнетизм вскоре сделали его признанным мэтром и вождем. В 1905 г. он, как и другие символисты, приветствовал революцию и вместе с молодым поэтом и революционером Георгием Чулковым (р. в 1879)

стал провозвестником новой революционной философии, получившей название мистического анархизма. Эта философия проповедовала «неприятие мира» и бунт против всех внешних условностей с целью полного освобождения духа. Мистический анархизм на поверку оказался эфемерным, но влияние Иванова на петербургские кружки модернистов стало неоспоримым и длилось лет шесть-семь. Он стал мэтром петербургских символистов, в противоположность москвичам, чьим мэтром был Брюсов. Входить в детали их споров невозможно. Смысл ивановского кредо был в том, что искусство – мистическое религиозное действо, вид синкретической человеческой активности, в котором должны господствовать мистические ценности и судить о котором следует согласно религиозным стандартам. Сама религия его была синкретической, включавшей все на свете религии. Один из ее характерных догматов – тождество Христа и Диониса. Все было одно – христианство и язычество, святость и люциферова гордыня, аскетическая чистота и эротический экстаз – и все было религией, и все было свято. Москвичи встали в оппозицию к Иванову частично потому, что, как Брюсов, хотели охранить независимость искусства от религии и философии, частично потому, что, как Белый, желали более точно определенной и менее всеобъемлющей религии, которая не искала бы «синтеза добра и зла, Христа и Люцифера». С 1905 по 1911 г. Иванов оставался некоронованным королем петербургских поэтов. Его квартира на шестом этаже дома, возвышавшегося над зданием Думы и над Таврическим садом, была известна под названием «Башни». Каждую среду там встречался весь модернистский и поэтический Петербург, а самые близкие адепты мэтра оставались до восьми-девяти часов

утра, продолжая мистические беседы и литературные чтения. В 1907 г. Иванов потерял жену (известную в литературе под именем Лидия Зиновьева-Аннибал), но это не нарушило «сред». Только в 1912 году в результате целого ряда несчастий Иванов отошел от своих ближайших друзей. Он бросил «Башню», уехал за границу, а когда вернулся, обосновался не в Петербурге, а в Москве. В это же самое время произошел распад символизма как школы: идейное главенство Иванова кончилось: отныне он стал «одним из многих». Период «Башни» был временем расцвета ивановской поэзии: стихи этой поры вошли в сборник *Cor Ardens* (два тома, 1911). Вторая революция не воспламенила Иванова, как первая. Он жил в Москве и под Москвой, как почти все русские интеллигенты терпя тяжкие лишения, голод и холод. В 1920 г. он написал прекраснейшие *Зимние сонеты* и, совместно с Гершензоном, *Переписку из двух углов*: то и другое принадлежит к важнейшим памятникам эпохи. В 1921 г. он был назначен профессором греческого языка в Азербайджанский Государственный университет, в Баку, где в течение трех лет читал лекции молодым тюркам о Гомере и Эсхиле. В 1924 г. вернулся в Москву, где, по слухам, поддерживает прекрасные отношения с большевистскими вождями.

Шестов, мастер острого слова, дал Иванову прозвище «Вячеслав Великолепный», и слово «великолепный» лучшее из возможных определение его стиля. В первой книге еще был некий примитивизм, «шероховатость», придававшая ей свежесть, которой уже не найти в его зрелых произведениях. Но *Cor Ardens* – высший уровень орнаментального стиля в русской поэзии. Его стих пропитан красотой и выразительностью: он сверкает, горит драгоценностями и самоцветами, он похож на богатое византийское облачение. К его

стиху подходят эпитеты «византийский» и «александрийский»: они полны прошлыми веками, пропитаны ученостью и самосознанием – и лишены всякой импровизационности. В русской поэзии это самое большое приближение к сознательному и обдуманному мильтоновскому блеску. Каждый образ, каждое слово, каждый звук, каждая каденция – это часть великолепно спланированного целого. Все тщательно взвешено и обдуманно отобрано для наибольшего эффекта. Язык архаичен, к тому же Иванов любит вводить греческую лексику. Это великая традиция церковнославянского языка, усиливающая величественность стихов. Большинство стихотворений метафизичны; правда, он написал также множество лирических и политических стихов, но и любовь, и политика всегда рассматриваются *sub specie aeternitatis* (с точки зрения вечности). Разумеется, его поэзия сложна и вряд ли доступна первому встречному, но те, кто могут вращаться в сфере его идей, найдут в этом крепком и пряном вине манящий и волнующий вкус. В его великолепии и учености спрятано жало рафинированной и экстатической чувственности – жало Астарты, скорее чем Диониса. Его поэзия может быть недоступной, александрийской, вторичной (в том смысле, в каком вторична и вся наша культура), но что это истинная, а, возможно, и великая поэзия – совершенно несомненно. Единственное возражение, которое можно ей предъявить – что в ней всего слишком много. *Зимние сонеты* (1920) стоят несколько особо от всего остального: они проще, человечнее, менее метафизичны. Их тема – выживание неумирающего духовного огня, несмотря на извечных стихийных врагов – холод и голод. Как многие символисты, Иванов был также и переводчиком, и его переводы Пиндара, Сапфо, Алкея, Новалиса и, осо-

бенно, неопубликованный перевод *Агамемнона*, принадлежат к величайшим достижениям русского стихотворного перевода.

Проза Иванова так же великолепна, как его стихи, – это самая искусная и величественная орнаментальная русская проза. Ранние эссе Иванова составили два тома – *По звездам* (1909) и *Борозды и межи* (1916). В них он развивает те же мысли, что и в своих стихах. Он верил, что наше время способно возродить мифологическое творчество религиозных эпох. Он открыл в Достоевском великого мифотворца и верил, что современный театр может стать религиозным и отдать важное место хору, подобно дионисийскому театру в Афинах. Самая замечательная его проза – диалог в письмах, который они вели с Гершензоном, когда оба философа лежали в двух углах одной и той же больничной палаты, в самые страшные дни большевистской разрухи (*Переписка из двух углов*, 1920). Гершензон мечтает, по-руссоистски, о новой и полной свободе, о голом человеке на новой земле, который будет свободен от векового ига культуры. Иванов же защищает культурные ценности и с силой и благородным энтузиазмом напоминает о великих прошлых свершениях своему оппоненту-нигилисту. Шесть писем – его часть диалога – являются благородной и гордой защитой культуры, которой обстоятельства ее написания придают особенную силу.

8. ВОЛОШИН

Если бы не его последние стихи о революции, Максимилиан Александрович Волошин, возможно, числился бы среди «малых поэтов»; но эти последние стихи так интересны, что тут не обойдешься простым упоминанием.

Он родился в 1877 г. на юге России, много путешествовал по Центральной Азии и по средиземноморскому побережью, и много лет прожил в Париже, где изучал живопись. Потом поселился в Коктебеле, близ Феодосии, на юго-восточном побережье Крыма. В 1906–1910 гг. он был одним из завсегдатаев «Башни». В ранних своих произведениях Волошин – типичный западник. Его духовной родиной был Париж. Он переводил французских писателей, знакомя русскую публику с такими именами, как Барбе д'Оревильи, Анри де Ренье, Поль де Сен-Виктор и Поль Клодель. Стихи его, несколько металлические, обладают холодным блеском. Они подобны сверкающей выставке самоцветов или витражей; кстати, одна из его длиннейших поэм написана о витражах в Руанском соборе. Он находился под сильным впечатлением от католического мистицизма, оккультных наук, эгейской и архаической Греции и средиземноморского ландшафта. Среди его лучших стихотворений блестящие воспоминания о греческом лете, пропитанном ароматом сухой лаванды, и *Киммерийские сумерки*, цикл сонетов о крымской зиме. Стихи его до 1917 года были чисто декоративны и академичны, блестящи и холодны. Революция вызвала к жизни серию его замечательных «исторических» стихотворений о судьбах России. Основная тема их – концепция «святой Руси», страны чистого христианского мистицизма, подавленного государством, которое, по Волошину, есть чуждое для Руси образование; 1917 год был стихийным рывком, усилием России освободиться от чужеземных оков. «Святая Русь» (из одноименной поэмы) не хочет быть царевной в царских палатах, она хочет быть свободной и потому слушает дурного совета, «*отдалась разбойнику и вору, подожгла усадьбы и хлеба, разо-*

рила древнее жилище, и пошла поруганной и нищей, и рабой последнего раба». Но, говорит Волошин, «*я ль в тебя посмею бросить камень? (...) В грязь лицом тебе ль не поклонюсь, след босой ноги благославляя, – ты, бездомная, гулящая, хмельная, во Христе юродивая Русь!*» В другой поэме *Пресуществление* он набрасывает картину Рима в шестом веке, когда погас последний отблеск императорского Рима, и папский Рим, «*новый Рим процвел, велик и необъятен, как стихия. Так семя, дабы прорасти, должно истлеть... Истлей Россия, и царством духа расцвети!*»

Так самый западный и космополитический из русских поэтов построил теорию сверх-славянофильского квиетизма. Эти стихотворения (из сборника *Демоны глухонемые*, 1918) завоевали огромную популярность среди эмигрантов, многие из которых считают Волошина величайшим из живущих поэтов. Но этот анархический квиетизм не мешает их автору быть в наилучших отношениях с коммунистами. Его учение заключается в том, что все русские должны примириться и простить друг друга. Если они отказываются сделать это, он делает это за них. Последняя его книга (*Стихи о терроре*, 1924) – обличение гражданской войны в том же примиренческом духе. Несмотря на жгучую актуальность этих стихов, нельзя не увидеть в конце концов, что они такие же холодные и академичные, как и ранние его сочинения. Россия и революция, Христос и Люцифер, Церковь и Интернационал – для него чисто эстетические сущности, необычайно интересные в своих сочетаниях, не менее значительные, чем руанские витражи или миф об Атлантиде, но никак не связанные с практическими и сиюминутными вопросами.

9. БЛОК

Величайшим из символистов был Александр Александрович Блок. Его творчество одновременно и очень типично для всей школы – ибо никто не зашел дальше его в реалистическом мистицизме русского символизма, и очень своеобразно, потому что он несомненно родственен великим поэтам романтической эпохи. Его поэзия более непосредственна, более вдохновенна, чем поэзия его современников. Даже внешность у него была поэтическая. В нем было врожденное величие падшего ангела. Все знавшие его чувствовали в нем существо высшего порядка. Он был очень красив, выглядел, как великолепный образчик той расы, которую теперь принято называть нордической. Он был точкой пересечения многих традиционных линий – он был одновременно и очень русский, и очень европеец. Это еще подчеркивалось его смешанным происхождением.

Предки отца пришли вместе с Петром III из Голштинии, в XVIII веке, но сам отец, профессор гражданского права в Варшавском университете, был уже больше чем наполовину русским по крови и крайним славянофилом по взглядам. Это был несчастный, истерзавший себя эгоист, очень привлекательный, но невыносимый в совместной жизни. Его первая жена, мать поэта, открыла это очень скоро; они разошлись после рождения сына и потом были разведены. Оба вступили во второй брак. Мать поэта была дочерью профессора Бекетова, известного ученого, в течение многих лет занимавшего пост ректора Петербургского университета.

Поэт родился в 1880 г. в квартире деда, в здании университета. После развода родителей он остался с матерью. Отца он видел только изред-

ка. Жизнь в семье Бекетовых была культурная, идиллическая. Зимы проходили в университете, лета в небольшом имении Шахматово, под Москвой. Люди, с которыми общались Бекетовы, принадлежали к верхушке русской интеллигенции – в том числе семья великого химика Менделеева (на дочери которого Блок женился в 1903 г.) и семья М. С. Соловьева, который был братом и «лучшим я» знаменитого писателя.

В 1898 г. Блок поступил в университет и учился там довольно долго, потому что перешел с факультета права на филологический; поэтому он получил диплом только в 1906 г., когда уже был известным поэтом. Стихи он начал писать очень рано. В 1900 г. он уже был оригинальным поэтом, как по стилю, так и по сути. Вначале его стихи не публиковались. Только в 1903 г. несколько стихотворений было напечатано в журнале Мережковского *Новый путь*. В 1904 г. они вышли отдельной книжкой под названием *Стихи о прекрасной даме*. Блок всегда настаивал, что его поэзия может быть по-настоящему понята и оценена только теми, кто сочувствует его мистицизму. Это утверждение особенно справедливо, когда речь идет о первой его книге. Если читатель не понимает мистического «фона», стихи покажутся ему просто словесной музыкой. Чтобы быть понятыми, эти стихи должны быть истолкованы. Это, однако, не слишком трудная задача, если пользоваться собственной статьей Блока *О современном состоянии русского символизма* (1910) – очень важное его самораскрытие – и подробным комментарием Белого в его замечательных *Воспоминаниях о Блоке*. *Стихи о прекрасной даме* – мистическая «любовная история» с Особой, которую Блок отожествлял с героиней *Трех видений* Соловьева – Софией, Божественной мудростью, женской ипо-

стасью Божества. После комментариев самого Блока и Белого разобраться в его лирике уже не так трудно. Друзья Блока – мистики – да и он сам всегда настаивали, что эти *Стихи* – самая важная часть его творений, и хотя обычный читатель стихов может предпочесть могучую поэзию третьего тома, эти ранние *Стихи*, конечно же, очень интересны и биографически важны. Несмотря на влияние Соловьева (материал) и Зинаиды Гиппиус (метрическая форма), они вполне оригинальны и стилистически странно зрелы для двадцати-двадцатидвухлетнего человека. Основная черта этой поэзии – полная свобода от всего чувственного и конкретного. Это туманность слов, которая действует на неподготовленного читателя просто как словесная музыка. Как ни одна другая, эта поэзия отвечает верленовскому правилу: «*de la musique avant toute chose*» («музыки, музыки прежде всего!»). Нет в мире ничего «*plus vague et plus soluble dans l'air*» («более смутного и более растворимого в воздухе»), чем эта поэзия. Позднее, в пьесе *Незнакомка* Блок заставляет Поэта (который, несомненно, самопародия) читать свои стихи половому в трактире, и тот выносит свой вердикт: «Непонятно-с, но весьма утонченно-с!». Не считая нескольких посвященных, отношение к Блоку его тогдашних поклонников было во многом похоже на отношение полового.

Дальнейшая популярность его ранней поэзии (заключенной в первом томе его сочинений) как раз и вызвана была помешательством на стихах, которые были бы так же чисты и свободны от содержания, как и музыка.

Вначале поэзию Блока ценили лишь немногие. Критики или не обращали на нее внимания, или же третировали ее с насмешкой и негодованием, что было общим уделом символистов. Читать Бло-

ка стали значительно позже. Но литературные круги сразу поняли значение нового поэта: Брюсов и Мережковский очень тепло его приняли. Младшие символисты пошли в своем энтузиазме еще дальше: два молодых москвича, Андрей Белый и Сергей Соловьев (сын М. С. Соловьева) увидели в его поэзии весть, близкую их собственному духовному настрою, и Блок стал для них пророком и провидцем, чуть ли не основателем новой религии. Эти молодые мистики с горячей и странно-реалистической верой ожидали нового религиозного откровения, и эфирная блоковская поэзия показалась им Благовещеньем новой эры. В своих *Воспоминаниях* Белый описывает напряженную атмосферу мистического ожидания, в которой молодые Блоки (Блок женился на Л.Д. Менделеевой), он сам и Сергей Соловьев жили в 1903-1904 гг.

Но это продолжалось недолго. *Стихи о прекрасной даме* еще печатались, блокисты были в полном экстазе, когда внезапно визионерский мир Блока резко изменился. «Прекрасная дама» отказала своему поклоннику. Мир для него опустел, небеса покрылись тучами и потемнели. Отвергнутый мистической возлюбленной поэт обратился к земле. Этот поворот сделал Блока несомненно более несчастным и, вероятно, худшим человеком, чем он был, но большим поэтом. Только тут его поэзия приобрела общечеловеческий интерес и стала понятной не только немногим избранным. Она стала более земной, но вначале и земля его не была материальной землей. Его вскормленный небом стиль при первом контакте с грубой действительностью тут же дематериализовывал ее. Его мир в 1904-1906 гг. – завеса миражей, наброшенная на более реальные, но невидимые небеса. Его стиль, бесплотный и чисто музыкальный, пре-

красно подходил для изображения туманов и миражей Петербурга, иллюзорного города, тревожившего воображение Гоголя, Григорьева, Достоевского. Этот романтический Петербург, сновиденье, возникающее в нереальной мглистой атмосфере северных невских болот, стал основой блоковской поэзии, едва он коснулся земли после своих первых мистических полетов. «Прекрасная дама» исчезает из его стихов. Ее сменяет Незнакомка, тоже нематериальное, но страстное, вечно-присутствующее видение, которым он одержим на всем протяжении второго тома (1904–1908 гг.). С особой четкостью она является в знаменитейшем стихотворении (пожалуй, после *Двенадцати* самом известном), написанном в 1906 г., характерном сочетанием реалистической иронии с романтическим лиризмом. Стихотворение начинается гротескно-ироническим изображением дачного места под Петербургом. В этом логове кипучей пошлости, где «испытанные остряки» гуляют с дамами и «пьяницы с глазами кроликов „*in vino veritas*" кричат», появляется Незнакомка:

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?),
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.

И медленно, пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.

И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука.

И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль.

Глухие тайны мне поручены,
Мне чье-то солнце вручено,
И все души моей излучины
Пронзило терпкое вино.

И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу.

В моей душе лежит сокровище,
И ключ поручен только мне!
Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: истина в вине.

Разумеется, перевод может дать только очень несовершенное представление об оригинале – впечатление от поэзии Блока очень сильно зависит от звучания, от гармонии гласных, от эмоционального и музыкального колорита того, что иначе могло бы показаться смутным и бессвязным набором поэтических слов.

К тому же периоду относится целая серия прелестных стихов, где Блок для разнообразия демонстрирует неожиданный дар уютного и шаловливого юмора.

Серия названа цитатой из *Макбета* – *Пузыри земли*. Это стихи о простеньких шаловливых духах, живущих в полях и лесах. Немногие стихи Блока завоевали больше симпатии к нему, чем *Болотный попик*, таинственный, проказливый, добродушный, созданный его фантазией, который, на палец возвышаясь, стоит на кочке

И тихонько молится,
Приподняв свою шляпу,
За стебель, что клонится,
За больную звериную лапу,
И за Римского папу.

Как и большинство символистов, Блок приветствовал революцию 1905 года. Он примкнул к мистическим анархистам. Однажды он даже нес красный флаг. Поражение революции, наступившее в 1906-1907 гг., усилило его пессимизм, и чувства безнадежности и уныния овладели его душой. Его поэзия стала навсегда выражением «роковой пустоты» (о которой он говорит в стихах 1912 года), знакомой многим людям его поколения. Эта «пустота» сродни андреевской. Разница в том, что Блок гений и человек несоизмеримой культуры – и что он *знал* состояние мистического блаженства, о котором Андреев и не подозревал. Бессильное желание возвратиться к Сияющему Присутствию, откуда он был исключен, и горькая обида на то, как с ним обошлась «Прекрасная дама», стали сюжетом его «лирических драм», написанных в 1906–1907 гг. – *Балаганчика* и *Незнакомки*, которые можно отнести к его самым ранним и самым чарующим шедеврам. *Балаганчик* – арлекиниада. Он был поставлен в 1907 г. и шел довольно долго. На тех, кто его видел, он произвел незабываемое впечатление. В нем много лучшей блоковской лирики, но по сути своей это сатира, пародия, да и мрачно-богохульная притом. Это пародия на собственный блоковский мистицизм и сатира на его же надежды и ожидания. Его друзья – Белый и Сергей Соловьев – восприняли это не только как оскорбление в свой адрес, но и как оскорбление их общей веры в Софию – Божественную Премудрость. Это повлекло за собой отдаление от Блока

его московских друзей, и следующий период стал для него временем мрачного одиночества. Для большинства читателей страшный пессимизм *Балаганчика* скрыт за его лирическим очарованием и капризным символизмом. Но по сути дела это одна из самых мрачных и богохульных пьес, когда-либо и где-либо написанных поэтом.

Незнакомка – мечтательная, романтическая драма-видение, развивающая сюжет стихотворения под тем же названием. В ней меньше лирического очарования, чем в *Балаганчике*, но в ней проявился блоковский иронический и гротескный реализм, который только усиливает мистический романтизм главной темы. Первая сцена разворачивается в кабачке, где влюбленный в Незнакомку Поэт вступает в разговор с половым, и в конце концов его выбрасывают на улицу, потому что он слишком пьян. Вторая сцена – пустырь на краю Петербурга: городовые тащат Поэта, совершенно пьяного. В это время с неба падает звезда и превращается в ту Незнакомку, о которой мечтает Поэт. Но он так пьян, что не в состоянии узнать ее, и ее уводит пошлый господин, который обещает утолить ее жажду земной любовью. Третья сцена – в пошло-элегантной гостиной. Там находятся Поэт и Звездочет, огорченный внезапным падением звезды первой величины. Внезапно появляется Незнакомка, преследующая господина, который увел ее с собой. Поэту кажется, что он узнает ее – но нет! Неузнанная, она исчезает, и упавшая звезда опять сияет на зимнем небе. Даже те, кому не по вкусу придется романтизм этой пьесы, оценят единственные по мастерству прозаические диалоги, искусную структуру первой и третьей сцены, которые построены параллельно, так что разговоры в гостиной ежеминутно напоминают зрителю, пугающе и жутко повторяя их, раз-

говоры в кабачке. С этих пор кабак часто появляется в блоковской поэзии. Теперь она наполняется вином, женщинами и цыганскими песнями – и все это на фоне страстного отчаяния и безнадежной тоски о навеки утраченном видении «Прекрасной дамы». Страстное и безнадежное разочарование – такова отныне атмосфера поэзии Блока. Только изредка его вырывает из постоянного уныния вихрь земной страсти. Такой вихрь отразился на цикле *Снежная маска*; эта экстатическая, лирическая фуга написана в первые дни 1907 года.

Гений Блока достигает зрелости к 1908 году. Стихи, написанные за последующие восемь лет, вошли в третий том, который вместе с поэмой *Двенадцать* несомненно является самым крупным из того, что было создано русским поэтом за последние восемьдесят лет. Блок не был человеком огромного ума или огромной моральной силы. Не был он в сущности и великим мастером. Искусство его пассивно и непроизвольно. Он скорее регистратор поэтического опыта, нежели строитель поэтических зданий. Великим его делает наличие переполняющего его поэтического духа, словно явившегося из иных миров. Он сам описал свой творческий процесс в одном из замечательнейших своих стихотворений – *Художник* (1913), как совершенно пассивное состояние, очень близкое к мистическому экстазу, как его описывают великие западные (испанские и немецкие) мистики. Экстазу предшествует состояние тоскливой скуки и прострации; потом приходит неизъяснимое блаженство от ветра, дующего из иных сфер, которому поэт отдается безвольно и послушно. Но экстазу мешает «творческий разум», который насильно заключает в оковы формы «легкую, добрую птицу свободную» – птицу вдохновения; и когда произведение искусства готово, то для по-

эта оно мертво, и он снова впадает в свое прежнее состояние опустошенной скуки.

В третьем томе блоковский стиль пульсирует полнее и сильнее, чем в ранних произведениях. Он напряженнее и полнокровнее. Но, как и в ранних вещах, он так сильно зависит от тончайших, легчайших особенностей языка, звука, ассоциаций, что все попытки перевода становятся безнадежными. Самые чисто лирические стихи можно читать только в подлиннике. Но стихи другой групы, более иронические и, следовательно, более реалистические, не вполне непереводимы.

ПЛЯСКИ СМЕРТИ

Как тяжко мертвецу среди людей
Живым и страстным притворяться!
Но надо, надо в общество втираться,
Скрывая для карьеры лязг костей...

Живые спят. Мертвец встает из гроба,
И в банк идет, и в суд идет, в сенат...
Чем ночь белее, тем чернее злоба,
И перья торжествующе скрипят.

Мертвец весь день трудится над докладом.
Присутствие кончается. И вот –
Нашептывает он, виляя задом,
Сенатору скабрезный анекдот...

Уж вечер. Мелкий дождь зашлепал грязью
Прохожих, и дома, и прочий вздор...
А мертвеца – к другому безобразью
Скрежещущий несет таксомотор.

В зал многолюдный и многоколонный
Спешит мертвец. На нем – изящный фрак.
Его дарят улыбкой благосклонной
Хозяйка – дура и супруг – дурак.

Он изнемог от дня чиновной скуки,
Но лязг костей музыкой заглушен...
Он крепко жмет приятельские руки –
Живым, живым казаться должен он!

Лишь у колонны встретится очами
С подругою – она, как он, мертва.
За их условно-светскими речами
Ты слышишь настоящие слова:

– Усталый друг, мне странно в этом зале.
– Усталый друг, могила холодна.
– Уж полночь. – Да, но вы не приглашали
На вальс NN. Она в вас влюблена...

А там – NN уж ищет взором страстным
Его, его – с волнением в крови...
В ее лице, девически прекрасном,
Бессмысленный восторг живой любви...

Он шепчет ей незначащие речи,
Пленительные для живых слова,
И смотрит он, как розовеют плечи,
Как на плечо склонилась голова...

И острый яд привычно-светской злости
С нездешней злостью расточает он...
– Как он умен! Как он в меня влюблен!
В ее ушах – нездешний, странный звон:
То кости лязгают о кости.

Уныние и отчаяние, выразившиеся в *Плясках смерти*, характерны для большинства блоковских стихов после 1907 г. Но иногда, на какое-то время кажется, что Блок открыл для себя какой-то луч надежды, который заменит «Прекрасную даму» – и это любовь к России. То была странная любовь, прекрасно знающая о гнусных и низких чертах любимой и все-таки порой доходящая до настоящих пароксизмов страсти. Образ России

отождествился в его воображении с Незнакомкой – таинственной женщиной его мечтаний – и со страстными, раздвоенными женщинами Достоевского: Настасьей Филипповной (*Идиот*) и Грушенькой (*Братья Карамазовы*). Другим символом и мистическим отражением России становится метель, вьюга, которая в *Снежной маске* была символом холодных и обжигающих бурь плотской страсти и которая становится основным фоном *Двенадцати*. Русский ветер страстей снова ассоциируется с цыганскими хорами Москвы и Петербурга. Еще до Блока многие великие русские писатели (в том числе Державин, Толстой и Лесков) знали прелесть и великолепие цыганских хоров. В середине девятнадцатого века жил гениальный и не проявившийся полностью поэт Аполлон Григорьев, душа которого была наполнена цыганской поэзией. Он написал несколько необычайных песен, которые были присвоены цыганами, хоть они и забыли самое имя Аполлона Григорьева. Блок практически открыл Григорьева-поэта (как критик он был хорошо известен) и «поднял его». Он издал собрание стихов Григорьева (1915), к которому написал предисловие – одну из немногих прозаических статей, достойных великого поэта. В нем он благородно отдает должное своему забытому предшественнику.

Любовь Блока к России выражалась в остром переживании ее судеб, доходившем порой до истинно-пророческого дара. В этом отношении лирическая фуга *На поле Куликовом* (1908) особо примечательна: она полна мрачных, зловещих предчувствий грядущих катастроф 1914 и 1917 гг. Другое замечательное стихотворение (написанное в августе 1914 г.) раскрывает полностью эту странную любовь к своей стране. Они начинаются словами:

Грешить бесстыдно, непробудно,
Счет потерять ночам и дням,
И, с головой от хмеля трудной,
Пройти сторонкой в Божий храм.

Далее, деталь за деталью, он пишет портрет максимально отвратительного и опустившегося типа русского человека, и внезапно заканчивает:

Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.

Невозможно подробно рассказать тут обо всех стихах Блока, написанных между 1908 и 1916 г. Достаточно будет назвать несколько незабываемых шедевров, таких как *Унижение* (1911) – об унижении продажной любви; *Шаги командора* (1912), одно из лучших когда-либо написанных стихотворений о возмездии; страшный крик отчаяния – *Голос из хора* (1914); и *Соловьиный сад*, по стилю «классичнее» и строже большинства его лирических стихотворений, символическую поэму, неожиданно приводящую на память другую великую символическую поэму – *Мою жизнь* Чехова. Кроме лирических стихотворений, третий том включает два более крупных произведения того же времени: поэму *Возмездие* и лирическую трагедию *Роза и крест*.

Возмездие было начато в 1910 г. под впечатлением смерти отца. По плану оно должно было состоять из трех частей, но только первая была полностью завершена. По стилю это реализм, попытка приближения к методу Пушкина и Лермонтова. Это история его отца и его самого, и Блок собирался создать вещь большой значимости, проиллюстрировав законы наследственности и показав последовательное разложение старого режима в России. Блок не способен был справиться с

этой задачей, и в целом поэма не была его удачей. Однако в ней есть сильные и прекрасные места. Начало второй главы открывает неожиданный в Блоке дар широкого исторического видения: это великолепный синтетический очерк русской жизни при Александре III, который можно было бы цитировать во всех учебниках русской истории. *Роза и крест* (1913) более традиционна и менее поразительна, чем все остальное, что написал Блок. Действие происходит в Лангедоке XIII века. Пьеса очень хорошо построена, и лирическая поэзия Блока тут на высочайшем уровне. От начала до конца лейтмотивом в ней проходит припев таинственной песни, которую поет бретонский менестрель Гаэтан:

Радость, о, Радость-Страданье –
Боль неизведанных ран!

Финальная сцена, возможно, самое большое достижение Блока в области патетической иронии.

Отношение Блока к Великой войне, как и отношение большей части передовой интеллигенции, выражалось в пассивном пацифизме. Когда пришел его черед идти на фронт, он использовал все доступные ему средства, чтобы избежать мобилизации, и ему удалось заменить военную службу службой в инженерно-строительной дружине, строившей укрепления в тылу. Как только до него дошли слухи о падении монархии, он дезертировал и вернулся в Петроград. Вскоре он был назначен секретарем Чрезвычайной следственной комиссии, расследовавшей деятельность министров старого режима, приведшую к революции.

В тот год Блок попал под влияние левых эсеров и их представителя, «скифа» Иванова-Разумника, который развивал нечто вроде мистического революционного мессианизма, с упором на

революционную миссию России и на фундаментальное отличие социалистической России от буржуазного Запада. Левые эсеры объединились с большевиками и приняли активное участие в свержении Временного правительства. Так Блок оказался на стороне большевиков, вместе со своим другом Белым, но против большинства своих прежних друзей, включая Мережковских. Большевизм Блока не был ортодоксальным марксистским коммунизмом, но все-таки большевиком он стал не случайно. Большевистская революция со всеми ее ужасами и с ее анархией была встречена им положительно, как выражение всего, что он отождествлял с душой России – душой Вьюги. Эта концепция большевистской революции нашла выражение в его последней, величайшей поэме – *Двенадцать*. *Двенадцать* – это двенадцать красногвардейцев, патрулирующих улицы Петрограда в зиму 1917–1918 года, задирающих буржуев и пулей решающих свои ссоры за девушек. Цифра двенадцать превращается в символ двенадцати апостолов, и в конце возникает фигура Христа, указующая, против их воли, дорогу двенадцати красным солдатам. Это поклон в сторону путаного революционного мистицизма Иванова-Разумника и доказательство совершенной нерелигиозности мистицизма Блока. Те, кто знают блоковскую поэзию, знают, что имя Христа значит для него не то, что оно значит для христианина, – это поэтический символ, существующий сам по себе, со своими собственными ассоциациями, весьма отличными от Евангелий и от церковных традиций. Любое толкование «Христа» в *Двенадцати*, не учитывающее блоковскую поэзию в целом, будет просто бессмысленным. Здесь у меня нет места обсуждать этот вопрос, но не интеллектуальный символизм делает *Двенадцать* тем, что они есть, – величай-

шей поэмой. Важно не то, что она означает, а то, что она есть. Музыкальный гений Блока достигает в ней своих вершин. С точки зрения ритмической конструкции это чудо из чудес. Музыкальный эффект построен на диссонансах. Блок вводит слова и ритмы грубой и пошлой «частушки» и достигает эффекта невероятного простора и величия. Построена поэма с чудесной точностью. Развивается она широкими взмахами, переходами из одного ритма в другой и переплавлением диссонансов в высшую гармонию. Несмотря на грубый реализм и язык, находящийся на грани жаргона, хочется сравнить поэму с такими шедеврами лирического построения, как *Кубла Хан* или первая часть *Фауста*. Существуют два английских перевода *Двенадцати*. Их можно прочесть, чтобы получить общее представление о «содержании», но они не дают никакого понятия о величии и совершенстве оригинала. Поэма кажется непереводимой, из чего можно сделать вывод, что перевести ее как следует – немыслимое чудо. Однако такое чудо осуществил немецкий переводчик Вольфганг Грегер, чей перевод почти достигает уровня оригинального текста.

В том же месяце, когда были написаны *Двенадцать* (январь 1918), Блок написал *Скифов*, напряженно риторическую инвективу против западных народов, которые не хотят заключать мир, предложенный большевиками. Это весьма красноречиво, но не слишком умно, и во всяком случае гораздо ниже по уровню, чем *Двенадцать*.

Это было последнее стихотворение Блока. Новое правительство, ценившее своих немногих интеллигентных союзников, загрузило Блока работой, и целых три года он трудился над всякого рода культурными и переводческими начинаниями, которыми руководили Горький и Луначарский.

После *Двенадцати* его революционный энтузиазм спал и сменился пассивным унынием, куда не проникал даже ветер вдохновения. Он пытался продолжать работу над *Возмездием*, но из этого ничего не вышло. Он смертельно устал – и был пуст.

В отличие от многих других писателей он не страдал от голода и холода, потому что большевики заботились о нем, но он был мертв задолго до своей смерти. Такое впечатление сложилось у всех, кто вспоминает Блока в это время. Он умер от сердечной болезни 9 августа 1921 г. *Двенадцать* прославили его больше, чем все предыдущее, но левые литературные школы в последние годы жизни Блока дружно его ниспровергали. Его смерть стала сигналом для признания его одним из величайших национальных поэтов.

В том, что Блок – великий поэт, нет и не может быть сомненья. Но при всем своем величии он, безусловно, поэт нездоровый, болезненный, величайший и типичнейший представитель поколения, лучшие сыны которого были поражены отчаянием и, неспособные победить свой пессимизм, либо впадали в опасный и двусмысленный мистицизм, либо находили забвение в вихре страстей.

10. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Рассказывая о жизни Блока, я несколько раз упомянул имя другого замечательного писателя – Андрея Белого. Блок был величайшим, но Андрей Белый, конечно же, – самым оригинальным и самым влиятельным из всех символистов. В отличие от Блока, которого больше всего влекло прошлое с его великими романтиками, Белый был весь обращен к будущему и из символистов был ближе всех к футуристам. Он и сегодня далеко опережает всех символистов по силе своего влия-

ния; пожалуй, он единственный символист, который участвует в литературном развитии как активная сила. В особенности большое влияние оказала его проза, которая революционизировала стиль русских писателей. Белый – фигура более сложная, чем Блок, да и все прочие символисты; в этом смысле он может соперничать с самыми сложными и смущающими фигурами в русской литературе – Гоголем и Владимиром Соловьевым, которые оказали немалое влияние на самого Белого. С одной стороны, Белый – это самое крайнее и типичное выражение символистских воззрений; никто не пошел дальше его в стремлении свести мир к системе «соответствий», и никто не воспринимал эти «соответствия» более конкретно и реалистично; но именно эта конкретность его нематериальных символов возвращает его к реализму, как правило, находящемуся вне символистского способа самовыражения. Он настолько владеет тончайшими оттенками реальности, выразительнейшими, значительнейшими, подсказывающими и одновременно ускользающими деталями, он так велик и так оригинален в этом, что невольно возникает совершенно неожиданное сравнение с реалистом из реалистов – с Толстым. И все-таки мир Белого, несмотря на его более чем жизнеподобные детали, есть невещественный мир идей, в который наша здешняя реальность лишь проецируется как вихрь иллюзий. Этот невещественный мир символов и абстракций кажется зрелищем, полным цвета и огня; несмотря на вполне серьезную, интенсивную духовную жизнь, он поражает как некое метафизическое «шоу», блестящее, забавное, но не вполне серьезное. У Белого до странного отсутствует чувство трагедии, и в этом он опять-таки совершенная противоположность Блоку. Его мир – это мир эльфов, который вне добра

и зла, как та страна фей, которую знал Томас Рифмач; в нем Белый носится, как Пэк или Ариэль, но Ариэль недисциплинированный и сумасбродный. Из-за всего этого одни видят в Белом провидца и пророка, другие – мистика-шарлатана. Кем бы он ни был, он разительно отличается от всех символистов полным отсутствием сакраментальной торжественности. Иногда он невольно бывает смешон, но вообще он с необычайной дерзостью слил свою наружную комичность с мистицизмом и с необычайной оригинальностью использует это в своем творчестве. Он великий юморист, вероятно, величайший в России после Гоголя, и для среднего читателя это его самая важная и привлекательная черта. Но юмор Белого сперва озадачивает – слишком он ни на что не похож. Русской публике понадобилось двенадцать лет, чтобы его оценить, и вряд ли он сразу завоюет неподготовленного западного читателя. Но те, кто его отведал и получил к нему вкус, всегда будут признавать его в точном смысле слова единственным – редчайшим, изысканнейшим даром богов.

Как и многие современные русские писатели, Андрей Белый прославился под псевдонимом, в конце концов заменившим его наследственное имя даже в частной жизни. Настоящее его имя – Борис Николаевич Бугаев. Он родился в Москве в 1880 г. – в том же году, что и Блок. Его отец, профессор Бугаев (профессор Летаев в сочинениях сына), был выдающимся математиком, корреспондентом Вейерштрасса и Пуанкаре, деканом факультета Московского университета. Сын унаследовал от него интерес к самым трудным для понимания математическим задачам. Он учился в частной гимназии Л. И. Поливанова, одного из лучших педагогов России того времени, который внушил ему глубокий интерес к русским поэтам.

В доме М. С. Соловьева Белый встречался с Владимиром Соловьевым и рано стал знатоком его мистического учения. Годы конца века и начала следующего стали для Белого и для его не по годам развитого друга Сергея (сына М. С. Соловьева) временем экстатического ожидания апокалипсиса. Они вполне реально и конкретно верили, что первые годы нового столетия принесут новое откровение – откровение Женской Ипостаси, Софии, и что ее пришествие полностью переменит и преобразит жизнь. Эти ожидания еще усилились, когда друзья узнали о видениях и поэзии Блока. В это время Белый учился в Московском университете, что заняло у него восемь лет: он получил диплом по философии и по математике. Несмотря на его блестящие способности, профессура смотрела на него косо из-за его «декадентских» писаний – некоторые даже не подали ему руки на похоронах отца. Первое из «декадентских» писаний появилось в 1902 г. под раздражающим названием *Симфония* (*Вторая драматическая*). Несколько исключительно тонких критиков (М. С. Соловьев, Брюсов и Мережковские) сразу распознали тут нечто совершенно новое и многообещающее. Это почти зрелое произведение дает полное представление как о юморе Белого, так и о его изумительном даре – писать музыкально организованную прозу. Но критики отнеслись к этой симфонии и к тому, что за ней последовало, с негодованием и злобой, и на несколько лет Белый заменил Брюсова (которого начинали признавать) – теперь все нападки на «декадентов» обращены были на Белого, Белый был основной мишенью. Его обзывали непристойным клоуном, чьи ужимки оскверняют священную область литературы. Отношение критики безусловно понятно и простительно: почти во всех произведениях Бело-

го бесспорно есть элемент дурачества. За *Второй симфонией* последовала *Первая* (*Северная, героическая*, 1904), *Третья* (*Возвращение*, 1905) и *Четвертая* (*Кубок метелей*, 1908), а также сборник стихов *Золото в лазури* (1904) – и все встретили такой же прием.

В 1905 г. Белый (это все время приходится повторять, рассказывая о символистах) был захвачен волной революции, которую он пытался объединить с соловьевским мистицизмом. Но последовавшая реакция вызвала у Белого подавленность, как и у Блока, депрессию, и он потерял веру в свои мистические идеалы. Подавленность излилась в двух стихотворных сборниках, появившихся в 1909 г.: реалистическом – *Пепел*, где он подхватывает некрасовскую традицию, и *Урна*, где он рассказывает о своих блужданиях по абстрактной пустыне неокантианской метафизики. Но отчаяние и подавленность Белого лишены угрюмой и трагической горечи Блока, и читатель поневоле относится к ним не так серьезно, тем более что сам Белый поминутно отвлекает его своими юмористическими курбетами. Все это время Белый писал прозу том за томом: писал блестящие, но фантастические и импрессионистские критические статьи, в которых объяснял писателей с точки зрения своего мистического символизма; писал изложения своих метафизических теорий. Символисты высоко его ценили, но широкой публике он был почти не известен. В 1909 г. он опубликовал свой первый роман – *Серебряный голубь*. Это замечательное произведение, которому вскоре предстояло оказать такое огромное влияние на историю русской прозы, вначале прошло почти незамеченным. В 1910 г. он прочел ряд докладов в Петербургской «поэтической Академии» о русской просодии – дата, с которой можно отсчитывать

само существование русской просодии как отрасли науки.

В 1911 г. он женился на девушке, носившей поэтическое имя Ася Тургенева, а в следующем году молодая пара познакомилась с известным немецким «антропософом» Рудольфом Штейнером. Штейнеровская «антропософия» есть грубо конкретизированная и детализированная обработка символистского мировоззрения, которое считает человеческий микрокосм во всех его деталях параллельным вселенскому макрокосму. Белый и его жена были заворожены Штейнером и четыре года прожили в его магическом заведении в Дорнахе, близ Базеля («Гетеануме»). Они принимали участие в строительстве Иоганнеума, который должен был быть выстроен только адептами Штейнера, без вмешательства непросвещенных, т.е. профессиональных строителей. За это время Белый опубликовал свой второй роман *Петербург* (1913) и написал *Котика Летаева*, который был опубликован в 1917 году. Когда разразилась война, он занял четко-пацифистскую позицию. В 1916 г. он был вынужден возвратиться в Россию для военной службы. Но от этого его спасла революция. Как и Блок, он попал под влияние Иванова-Разумника и его «скифского» революционного мессианизма. Большевиков он приветствовал, как освободительную и разрушительную бурю, которая разделается с одряхлевшей «гуманистической» европейской цивилизацией. В его (очень слабой) поэме *Христос воскрес* (1918) он, еще более настойчиво, чем Блок, отождествляет большевизм с христианством.

Как и Блок, Белый очень скоро потерял веру в это тождество, но, в отличие от Блока, не впал в унылую прострацию. Напротив, именно в самые худшие годы большевизма (1918–1921) он развил

бурную деятельность, вдохновленную верой в великое мистическое возрождение России, нарастающее вопреки большевикам. Ему казалось, что в России на его глазах возникает новая «культура вечности», которая заменит гуманистическую цивилизацию Европы. И действительно, в эти страшные годы голода, лишений и террора в России происходил удивительный расцвет мистического и спиритуалистического творчества. Белый стал центром этого брожения. Он основал «Вольфилу» (Вольная философская ассоциация), где свободно, искренно и оригинально обсуждались самые жгучие проблемы мистической метафизики в их практическом аспекте. Он издавал *Записки мечтателя* (1919–1922), непериодический журнал, смесь, в которой содержится почти все лучшее, что было опубликовано в эти тяжелейшие два года. Он преподавал стихосложение пролетарским поэтам и с невероятной энергией читал лекции чуть не каждый день. За этот период, кроме множества мелких произведений, им были написаны *Записки чудака*, *Преступление Николая Летаева* (продолжение *Котика Летаева*), большая поэма *Первое свиданье* и *Воспоминания о Блоке*. Он был вместе с Блоком и Горьким (которые ничего не писали и потому в счет не шли) крупнейшей фигурой в русской литературе, причем куда более влиятельной, чем они оба. Когда возродилась книжная торговля (1922), издатели первым делом стали печатать Белого. В том же году он уехал в Берлин, где стал таким же центром среди писателей-эмигрантов, каким был в России. Но его экстатический и беспокойный дух не позволил ему оставаться за границей. В 1923 г. он вернулся в Россию, ибо только там он чувствует соприкосновение с тем, что считает мессианским возрождением русской культуры.

Андрей Белый обычно считается прежде всего поэтом, и, в общем, это верно; но его стихи и по объему, и по значению меньше, чем его проза. В стихах он почти всегда экспериментирует, и никто не сделал больше, чем он, в открытии доселе неизвестных возможностей русского стиха, особенно в его традиционных формах. Его поэзия не отмечена величественностью и страстным напряжением, как у Блока. Ее воспринимаешь легче всего, если относиться к ней как к словесной игре. Первая его книга переполнена древнегерманскими ассоциациями (более в сюжетах, чем в форме). На многих страницах вы встретите Ницше с его символами Заратустры и Беклина с его кентаврами, но уже и тут видны первые плоды его юмористического натурализма. *Пепел*, самая реалистическая его книга, одновременно и самая серьезная, хотя в ней содержатся некоторые самые смешные его вещи (*Дочь священника* и *Семинарист*). Но господствующая нота – мрачное и циничное отчаяние. В этой книге находится самое серьезное и сильное стихотворение Белого – *Россия* (1907):

Довольно: не жди, не надейся, –
Рассейся, мой бедный народ!
В пространство пади и разбейся
За годом мучительный год.

И оно заканчивается словами:

Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!

Через десять лет, с высоты второй революции, он переписал эти стихи, закончив их так:

Россия! Россия! Россия! –
Мессия грядущего дня.

Урна (написанная после *Пепла* и опубликованная одновременно с ним) – любопытное собрание пессимистических и причудливо-иронических размышлений о несуществовании мира реальностей, открытом философией Канта. С этого времени Белый написал немного стихов; последняя книга его лирики (*После разлуки*, 1922) – прямо говоря, сборник словесных и ритмических упражнений. Но одна его поэма – *Первое свиданье* (1921) – прелестна. Как и *Три встречи* Соловьева, это смесь серьезности и веселья, которые у Белого странно-неразделимы. Большая часть опять покажется непосвященному пустой словесно-фонетической игрой. Надо принять ее как таковую – с удовольствием, потому что она необыкновенно веселит. Но реалистическая часть поэмы – это нечто большее. Там его лучшие юмористические портреты – портреты Соловьевых (Владимира, Михаила и Сергея) и описание большого симфонического концерта в Москве (1900 г.) – шедевр словесной выразительности, мягкого реализма и прелестного юмора. Эта поэма тесно связана с прозаическим творчеством Белого и так же основана на очень сложной системе музыкального построения, с лейтмотивами, «соответствиями» и «ссылками» на себя же.

В предисловии к первому своему прозаическому произведению (*Драматическая симфония*) Белый говорит: «Эта вещь имеет три смысла: музыкальный смысл, сатирический смысл и, кроме того, философски-символический смысл». Это можно сказать обо всей прозе, разве что отметить еще, что второй смысл не всегда чисто сатирический – правильнее было бы назвать его реалистическим. Последний смысл, философский, вероятно, по мнению Белого, самый важный. Но для читателя, который хочет получить удовольствие от

прозы Белого, важно не принимать его философию слишком всерьез и не ломать голову над ее смыслом. Это будет бесполезно, особенно в отношении его более поздних «антропософских» произведений, философия которых не может быть понята без предварительной долгой инициации в Дорнахе. К тому же это и не нужно. Проза Белого ничего не потеряет, если воспринимать ее философские символы просто как орнамент.

Его проза – «орнаментальная проза» – выражение это, которое теперь стало техническим термином, обозначает почти все лучшее, написанное прозой в России, начиная примерно с 1916 года. В этой орнаментальной прозе символы (и звуки-символы), которые Белый употребляет, чтобы выразить свою метафизику, никак не худший орнамент. «Орнаментальная» проза не означает «витиеватая». Она не обязательно отмечена приподнятым поэтическим языком, как у сэра Томаса Брауна или у Вячеслава Иванова. Напротив, она может быть подчеркнуто-реалистической, даже агрессивно-грубой (некоторые молодые «орнаменталисты» зашли в этом отношении значительно дальше, чем когда-либо осмеливались натуралисты). Основное в ней то, что она привлекает внимание читателя к малейшей детали: к словам, к их звучанию и ритму. Она прямо противоположна аналитической прозе Толстого или Стендаля. Это декларация независимости малых величин. Западные мастера «орнаментальной прозы» – это Рабле, Лэм, Карлейль. Величайшим русским орнаменталистом был Гоголь. У орнаментальной прозы отчетливая тенденция: ускользнуть из-под контроля большей величины, разрушить цельность произведения. Эта тенденция полностью развернулась почти у всех продолжателей Белого. Но в творчестве самого Белого эта тенденция

уравновешивается музыкальной архитектоникой всего произведения. Это музыкальная архитектоника выражена в самом слове *Симфония* и осуществляется продуманной системой лейтмотивов и повторов-ссылок, «крещендо и диминуэндо», параллельным развитием независимых, но (по своему символизму) связанных между собою тем. Однако центробежная тенденция орнаментального стиля обычно побеждает центростремительные силы музыкальной конструкции, и (за исключением, может быть, *Серебряного голубя*) *Симфония* и романы Белого не являют совершенного целого. В этом смысле их нельзя сравнить с высшим единством *Двенадцати*. *Симфонии* (особенно первая, так называемая *Вторая, Драматическая*) содержат много прекрасных страниц, особенно сатирического плана. Но неопытному начинающему читателю их не порекомендуешь. Начинать читать Белого лучше с *Воспоминаний об Александре Блоке* или с первого романа – *Серебряный голубь*.

Серебряный голубь не так поражает оригинальностью, как другие произведения Белого. Он смоделирован по великому образцу Гоголя. Нельзя сказать, что это имитация, ибо нужна могучая оригинальность, чтобы, пойдя на выучку к Гоголю, не пережить жалкого провала. Пожалуй, Белый единственный из русских писателей, кому это удалось. Роман написан блистательной, равномерно-прекрасной прозой; эта-то проза прежде всего и поражает читателя. Правда, это не столько Белый, сколько Гоголь, отразившийся в Белом, но это всегда Гоголь на самом высоком уровне, что с самим Гоголем случалось редко. *Серебряный голубь* несколько одинок в творчестве Белого, поскольку в нем есть человеческий интерес, и трагедия воспринимается как трагедия, а не как орнаментальная

штучка шутника. Действие происходит в сельской местности, в Центральной России. Герой, Дарьяльский, – интеллигент, который впитал изысканнейшую европейскую и античную культуру, но неудовлетворен и хочет найти новую правду. От Запада он хочет обратиться к Востоку. Его оскорбляет баронесса Тодрабе-Грабен, бабушка его нареченной невесты, и это помогает ему порвать с западной цивилизацией. Он встречает группу крестьян, принадлежащих к мистической и оргиастической секте Белых голубей; герой присоединяется к ним и живет жизнью крестьянина. Он чувствует, что его засасывает их чувственный мистицизм, и хотя у него бывают минуты экстатического блаженства в новой среде, он ощущает, что его опять тянет к чистому образу его отвергнутой «западной» любви. Он пробует бежать от Белых голубей, но его заманивают в ловушку и убивают мистики, опасаясь разоблачений, которые он может сделать, ускользнув от их чар. Роман этот по содержанию интереснее большинства русских романов. У него сложный и отлично распутанный сюжет; живые образы, как у Гоголя, – охарактеризованные большей частью с физической стороны; живой и выразительный диалог. Но, пожалуй, особенно замечательны там картины Природы, завораживающие, пронизанные поэзией. Вся книга пропитана ощущением монотонной и безграничной русской равнины. Все это, вместе с блистательно-орнаментальным стилем, делает *Серебряного голубя* одним из самых богатых сокровищами произведений русской литературы.

Петербург, как и *Серебряный голубь*, – роман о философии русской истории. Тема *Серебряного голубя* – противостояние Востока и Запада; тема *Петербурга* – их совпадение. Русский нигилизм, в обеих своих формах – формализма петер-

бургской бюрократии и рационализма революционеров, представлен как точка пересечения опустошительного западного рационализма и разрушительных сил «монгольских» степей. Оба Аблеуховых, бюрократ-отец и террорист-сын – татарского происхождения. Насколько *Серебряный голубь* идет от Гоголя, настолько же Петербург идет от Достоевского, но не от всего Достоевского – только от *Двойника*, самой «орнаментальной» и гоголевской из всех «достоевских» вещей. По стилю *Петербург* непохож на предшествующие вещи, тут стиль не так богат и, как и в *Двойнике*, настроен на лейтмотив безумия. Книга похожа на кошмар, и не всегда можно понять, что, собственно, происходит. В ней большая сила одержимости, и повествование не менее увлекательно, чем в *Серебряном голубе*. Сюжет вертится вокруг адской машины, которая должна взорваться через двадцать четыре часа, и читатель все время держится в напряжении подробными и разнообразными рассказами об этих двадцати четырех часах и о решениях и контррешениях героя.

Котик Летаев – самое оригинальное и ни на что не похожее произведение Белого. Это история его собственного младенчества, и начинается она с воспоминаний о жизни до рождения – в материнской утробе. Она построена на системе параллельных линий, одна развивается в реальной жизни ребенка, другая в «сферах». Несомненно, это гениальная вещь, несмотря на смущающие детали и на то, что антропософское объяснение детских впечатлений как повторения прежнего опыта расы не всегда убедительно. Главная линия повествования (если тут можно говорить о повествовании) – постепенное формирование представлений ребенка о внешнем мире. Этот процесс передан с помощью двух терминов: «рой» и

«строй». Это кристаллизация хаотических бесконечных «роев» и четко очерченные и упорядоченные «строи». Развитие символически усиливается тем, что отец ребенка – известный математик, мастер «строя». Но для антропософа Белого ничем не ограниченный «рой» представляется более истинной и более значащей реальностью. Продолжение *Котика Летаева – Преступление Николая Летаева* гораздо менее абстрактно-символично и может без труда быть прочитано непосвященными. Это самое реалистическое и самое забавное произведение Белого. Оно развертывается в реальном мире: речь в нем идет о соперничестве между его родителями – математиком отцом и элегантной и легкомысленной матерью – по поводу воспитания сына. Тут Белый в своей лучшей форме как тонкий и проницательный реалист, и его юмор (хотя символизм постоянно присутствует) достигает особенной прелести. *Записки чудака*, хотя они блистательно орнаментальны, читателю, не посвященному в тайны антропософии, лучше не читать. Но последнее его большое произведение – *Воспоминания об Александре Блоке* (1922) читать легко и просто. Музыкальная конструкция отсутствует, и Белый явно сосредоточен на передаче фактов, как они были. Стиль тоже менее орнаментален. Порой даже небрежен (чего никогда не бывает в других его произведениях). Две-три главы, посвященные антропософской интерпретации блоковской поэзии, надо пропустить. Остальные же главы – это залежи интереснейших и неожиданнейших сведений из истории русского символизма, но, прежде всего, это восхитительное чтение. Несмотря на то, что он всегда смотрел на Блока снизу вверх, как на высшее существо, Белый анализирует его с изумительной проницательностью и глубиной. Рассказ об их

мистической связи 1903–1904 гг., мастерски восстанавливающий атмосферу этих связей, необычайно жив и убедителен. Но думается, что самое лучшее в этих *Воспоминаниях* – портреты второстепенных персонажей, которые написаны со всем присущим Белому богатством интуиции, подтекста и юмора. Фигура Мережковского, например, – чистый шедевр. Этот портрет уже широко известен среди читающей публики, и, вероятно, тапочки с кисточками, которые Белый ввел как лейтмотив Мережковского, навсегда останутся как бессмертный символ их носителя.

11. МАЛЫЕ СИМВОЛИСТЫ

Одним из основных результатов символистского движения стало то, что количество поэтов увеличилось чуть не в сто раз и почти во столько же раз вырос средний уровень их мастерства, а также их положение в обществе и котировка у издателей. Примерно с 1905 г. все новые люди в русской поэзии были в большей или меньшей степени учениками символистов и примерно с того же времени все, кроме разве неграмотных, писали стихи на таком техническом уровне, который, скажем, в 1890 г. был доступен только самым великим. Влияние символизма распространилось в нескольких направлениях; возникли всевозможные школы – школа мистически-метафизическая; школа ритма и словесной зрелищности; академическая школа, имитировавшая стиль зрелого Брюсова; «оргиастическая» школа, рвущаяся из оков формы к спонтанному выражению «стихийной» души; школа прославления порока и школа чистой технической акробатики.

Метафизическая поэзия старших символистов представлена, например, строгими, небрежки-

ми стихами Юргиса Балтрушайтиса (р. 1873), литовца, усердно переводившего на русский язык скандинавов и Д'Аннунцио (мы обязаны ему великолепным переводом байроновского *Видения суда*), который в настоящее время является послом Литвы в Советском Союзе. Сергей Соловьев (р. 1886), рано созревший блестящий мистик, о котором я несколько раз упоминал, говоря о Блоке и Белом, в своих стихах оказался всего лишь послушным учеником Брюсова (его академической манеры). Несмотря на его мистицизм, несмотря на его истинное православие (в 1915 г. он стал священником), стихи его античны, в самом языческом смысле этого слова. Однако написанная им жизнь его знаменитого дяди Владимира – одна из самых прелестных биографий, написанных на русском языке.

У символистов читателям нравился больше всего словесный блеск и ласкающие мелодии. Пышность символистов в опошленном виде можно встретить в стихах Тэффи, известнейшей юмористической писательницы; бальмонтовское опьянение мелодичными ритмами – в стихах Виктора Гоффмана (1884-1911), которого можно считать типичным «малым символистом», с его сентиментальной красивостью и тоской, со всеми его прекрасными дамами и верными пажами, так опошленными впоследствии.

Более обещающим, чем все эти поэты, показался Сергей Городецкий (род.1884) со своими веселыми первыми стихами. В первой своей книге *Ярь* (1907) он проявил прекрасный дар ритма и удивительную способность создавать им самим сочиненную квазирусскую мифологию. Некоторое время литераторские круги и обычные читатели видели в нем величайшую надежду русской поэзии, но следующие его книги показали, какое

у него короткое дыхание; он очень быстро выродился в ловкого и незначительного версификатора. Однако *Ярь* останется как самый интересный памятник своего времени, времени, когда в воздухе был мистический анархизм, когда Вячеслав Иванов верил в возможность новой мифологической эпохи и когда широко распространилась вера в то, что жизненные силы стихийной природы человека разорвут оковы цивилизации и мирового порядка. Эта вера нашла свою формулу в трех строках Городецкого:

Мы поднимем древний Хаос,
Древний Хаос потревожим
Мы ведь можем, можем, можем!

Любопытной и совершенно изолированной фигурой был граф Василий Алексеевич Комаровский (1881–1914). Почти всю жизнь он был на грани безумия и не раз эту грань переходил. Именно это придает особый привкус его писаниям – а их очень немного. Его стихи, большая часть которых вошла в его единственную книжку *Первая пристань* (1913), чрезвычайно оригинальны, причудливы и витиеваты. В них есть ощущение страшной бездны, над которой он беспечно ткет освещенные солнцем паутинки своего блистательного языка и странного юмора. Может быть, ни один поэт не сумел так естественно придать своим стихам совершенно неопределимый отпечаток своей личности. Проза его еще более неописуема и ни на кого не похожа. Большая часть ее осталась ненапечатанной. Тут бушует его капризное своеволие, и он словно подмигивает лукаво, как существо, обладающее более чем человеческой свободой, свободой от всех законов причинности. Я не знаю ни на одном языке ничего подобного прозе Комаровского, но для того, чтобы ее оценить, чи-

татель должен быть лишен педантизма и открыт для совершенно неожиданных ощущений. Комаровский был связан с символизмом, особенно с Анненским и с Анри де Ренье, но сам он не был символистом, ибо не был «истом» вообще.

12. «СТИЛИЗАТОРЫ»: КУЗМИН

Важным аспектом эстетического возрождения России – символизм был только главным литературным его выражением – было оживление интереса к художественной жизни прошлого, как русского, так и иностранного. И в живописи, и в литературе это часто принимало форму сознательной имитации старинных художников и писателей. Такой вид творческого пастиша в России носит название «стилизации». В литературе она коснулась в основном прозы. У символистов не было предвзятой идеи – какую именно прозу им писать – и каждый пошел своим путем; таким образом, символистской прозаической школы не существует, хотя есть поэтическая. Некоторые символисты разрешили эту трудность, распространив на прозу правила поэзии (Бальмонт, Сологуб, Белый), другие предались свободному импрессионизму (Гиппиус), третьи, не доверяя себе, стали искать руководства у признанных авторитетов и пришли к имитации прозы минувших веков. Так произошло с Брюсовым, чья лучшая проза – всегда стилизация. Метод стилизации применялся не только в прозе; многие «малые» поэты частично или полностью посвятили себя этому. Таков, например, Юрий Верховский, величайший знаток пушкинской эпохи и умелый имитатор поэтов того времени. Но самое крупное имя среди них – Михаил Алексеевич Кузмин (род. 1875), который, хотя и принадлежал к символистскому кругу (и не-

сколько лет жил на «Башне»), как писатель стоит в стороне от символистской школы. Он эстет чистой воды. Любимые его эпохи – александрийская, ранневизантийская и восемнадцатый век. С другой стороны, он крепко врос в религиозную традицию и странно симпатизирует старообрядцам. В его творчестве отчетливо звучат религиозные мотивы, но не так, как у символистов – не метафизически, а обрядно, ритуально. Религиозный элемент в нем неотделим от изысканной и порочной чувственности. Эта смесь, хоть и пикантна, не всем по вкусу. Поэзия его отличается от символистской большей конкретностью и меньшей торжественностью. Почти всегда в его стихах речь идет о любви. Он обладает большим мастерством и стихи его часто восхитительны. Первый его поэтический сборник – *Александрийские песни* (1906) – остался его лучшим сборником. Он был вдохновлен *Песнями Билитис* Пьера Луи; но не может быть никакого сомнения, что александрийские любовные песни, реконструированные русским поэтом, и тоньше, и изысканнее, и многозначнее. За песнями последовала шаловливо-очаровательная пастораль «восемнадцатого века» *Сезоны любви* (1907), где он проявляет свое почти акробатическое умение владеть рифмой. Его дальнейшее творчество состоит частью из скучноватых аллегорических любовных стихов в духе петрарковых *Триумфов*, частью из восхитительно-легкомысленных стихов о «прелестных мелочах жизни», и в этом жанре он не имеет соперников. В прозе он защищает идеал «прекрасной ясности» и вдохновляется примерами поздних греческих романистов, житиями святых, итальянской новеллой и французским романом XVIII века.

Стиль его – жеманный и нарочито офранцуженный. Его очарование заключается в пикант-

но-порочном привкусе его вещей, потому что, хотя он и пишет романы приключений, ему до странного не хватает умения рассказывать. Рассказы о современной жизни (самая крупная вещь – роман *Нежный Иосиф*, 1910) построены посредственно и редко бывают интересны. Но что в них прекрасно – это диалог, в котором он пошел даже дальше Толстого в воспроизведении произношения и неровностей разговорного языка. Он пишет также либретто для балетов и оперетт; пишет и пьесы. Обычно они написаны с легкомысленным озорством, и их прелесть – в рифмованных пассажах. Самая прелестная из всех – *Комедия о святом Алексее*, раннее произведение (1907), особенно типичное для его манеры говорить о священных вещах, включающее некоторые из его лучших песенок.

13. ХОДАСЕВИЧ

Поэты, родившиеся после 1880 г., не добавили к символизму ничего или очень мало. Исключение представляет Владислав Фелицианович Ходасевич (по-польски *Chodasiewicz*, род. 1886). Хотя техника его почти свободна от символистских влияний, общий дух его поэзии значительно ближе к символизму, чем к более молодым школам, ибо он, единственный из всех молодых поэтов – мистик. Первая его книга появилась в 1908 г., но общее признание он получил только после публикации своих последних, уже послереволюционных книг *Путем зерна* (1920) и *Тяжелая лира* (1923), которые являются произведениями зрелого и уверенного искусства. Ходасевич мистический спиритуалист, но в выражении своих интуитивных ощущений он иронист. Его поэзия есть выражение иронического и трагического

противоречия между свободой бессмертной души и ее порабощенностью материей и необходимостью. Эта вечная тема выражена в его стихах с четкостью и изяществом, несколько напоминающим остроумие древних времен. Собственно, остроумие есть главная черта поэзии Ходасевича, и его мистические стихи обычно заканчиваются колкой эпиграммой. Эта манера очень действенна – его стихи доходят до самых несклонных к поэзии читателей. Он внезапно стал популярен в 1919–1920 гг., когда после перенесенных нечеловеческих страданий русские интеллигенты больше обычного были открыты соблазну мистических настроений. Но даже такой не-мистик (и не-поэт), как Горький, считает Ходасевича величайшим из ныне живущих русских поэтов. И если судить поэзию по нормам XVIII века, то Горький прав, ибо Ходасевич величайший из живущих мастер поэтического остроумия. Несмотря на его мистические верования, он классицист и стиль его – мастерское воскрешение форм и манер Золотого пушкинского века.

Промежуточная глава II

ВТОРАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

1

Великая война не слишком затронула русскую литературу. Русская интеллигенция реагировала на нее не так, как образованные классы Германии, Англии, Франции и Италии. Множеству литераторов этих стран, которые воевали или погибли на фронтах, русская литература может противопоставить только одно имя – Гумилева. Национальный либерализм, который проповедовал Струве и его друзья, способствовал поднятию воинственного духа в тылу, но за малым исключением никого не послал на фронт. Войну вел класс кадровых военных и тех, кто был традиционно связан с ним. Прямое влияние войны на русскую литературу стало ощущаться только тогда, когда молодые люди рождения 1895 года и последующих, начавшие жизнь как солдаты, кадеты или добровольцы, освободились и смогли писать. Это произошло только в 1921 г., после окончания гражданских войн. По своему отношению к войне интеллигенция разделилась почти поровну на патриотов, равнодушных и *пораженцев*. Я упоминал уже об усилиях Блока избежать мобилизации; Блок не был исключением. Поэтому нас не должно удивлять, что война гораздо менее интересно

отразилась в русской литературе, чем в литературе западных стран. То немногое, что существует (за исключением стихов Гумилева и того, что написали молодые писатели, появившиеся после войны), написано военными корреспондентами, а не солдатами.

Февральская революция 1917 г. поначалу вызвала всеобщий энтузиазм, но вскоре развитие событий положило конец всякому патриотическому оптимизму. Оптимистическая стадия революции почти не отразилась в русской литературе. Растущий пессимизм, ощущение, что все кончено, с силой выразилось уже в августе 1917 г. в ремизовском *Слове о погибели Русской земли.* Мемуаров о 1917 г. существует множество: немногие из них являются литературой, но среди этих немногих такие замечательные вещи как *Взвихренная Русь* Ремизова и *Фронт и революция* (первая часть *Сентиментального путешествия*) Виктора Шкловского.

Вдохновила революционную поэзию Октябрьская революция, большевистская революция. Авторами величайших произведений, вдохновленных ею, были не коммунисты, а мистики, очень мало общего имевшие и с вождями, и с целями революции – Блок и Белый. Оба они в 1917–1918 были тесно связаны с левыми эсерами; одним из вождей и теоретиков этого движения был Иванов-Разумник, историк литературы, который и придумал «скифскую» доктрину. «Скифы» были мистическими революционерами, верившими в религиозную суть большевистской революции и в очистительную силу разрушительных катаклизмов. Немало интеллигентов, ничего общего не имевших с атеистическим оптимизмом Ленина, приветствовали его революцию, охваченные духом самоубийственного экстаза. Они надеялись и

верили, что старый буржуазный мир, так бесполезно нагородивший всю эту культуру, будет разрушен и новое человечество родится к новой жизни на новой и голой земле. Они верили, что разрушение материальных богатств, политического и экономического величия даст большую свободу духа и что наступающая эпоха станет великой эпохой духовной культуры – культуры вечности, по выражению Белого. Эти чувства присутствуют в произведениях Блока, Белого, Гершензона, Волошина, Ремизова, Ходасевича и других людей символистского поколения. Эти чувства нарастали и распространялись в худшие годы голода, разрухи и террора. В 1918–1920 гг. мистицизм был живым, как никогда. В Петербурге его центром была «Вольфила», учрежденная Андреем Белым (Вольная философская ассоциация), объединявшая принимающих большевизм и тех, кто отвергал большевизм, но принимал новую эпоху – эпоху материального разрушения и духовного созидания. Подобные чувства были распространены и среди православного духовенства, которое, осуждая злую силу атеистического коммунизма, готовилось к новой эре «примитивного христианства», когда Церковь, преследуемая и преданная, воссияет ярче и более чистым мистическим светом.

2

Русский большевизм есть ветвь русского марксизма, и то, что характерно для большевистской политической литературы, характерно для русской марксистской литературы вообще. В целом это нелегкое чтение: все написано на партийном жаргоне, который непонятен читателю, если сам он не начитанный марксист. Это сплошной догматизм; авторитет тут играет гораздо более

важную роль, чем свободное исследование – марксист верит в авторитеты так же свято, как средневековый схоласт. Произведения Маркса, Энгельса и (после его смерти) Ленина считаются непогрешимыми. Писания ортодоксальных марксистов, таких как Каутский и Плеханов, уважаются, пока они не впадают в ересь. Аргумент Маркса неоспорим, разве только оппоненту удастся найти ему другое толкование. Тексты Маркса (а теперь это начинается и с Лениным) интерпретируются на множество манеров, как когда-то Библия, ибо не существует ничего достоверного, кроме Святого Писания.

Из всей большевистской литературы писания Ленина – самое интересное со всех точек зрения. Ленин, безусловно, был великолепным оратором и в речах, и в своих писаниях. Язык его сравнительно свободен от официального жаргона. Изложение ясное. У него есть дар иронии и гениальное умение облекать свои идеи, как и свои повороты и перевороты в политике, в оракулоподобные, запоминающиеся формулировки. Его статьи – статьи человека действия. У него есть ораторский темперамент, но нет литературной культуры, и его речи и статьи не есть литература в том смысле, например, как речи Жореса. Троцкий в своих писаниях – немногим более, чем воодушевленный и ловкий полемист. Стиль его – неряшливый, газетный, изуродованный обычным большевистским жаргоном. Это русский язык только в самом широком смысле слова. Он развлекался также и «литературной критикой» и в этом виде деятельности проявил довольно либеральный для коммуниста образ мыслей. Но, как и всякий большевистский официальный критик, он интересуется не литературной ценностью произведения, а его педагогической полезностью для воспитания про-

летариата. Единственная разница между большевистскими критиками в том, что некоторые, как Троцкий и Воронский, понимают воспитание в более широком смысле, включая туда и некоторую общую культуру, а другие думают, что оно должно сводиться к вколачиванию марксизма и «ленинизма».

Главный литератор большевистской олигархии – Луначарский, комиссар просвещения. Но если на писаниях Ленина и Троцкого, что бы мы ни думали об их литературных и философских заслугах, несомненно лежит отпечаток могучей личности, то Луначарский, хотя он человек сравнительно более высокой культуры и с литературными притязаниями, – не более, чем третьесортный провинциальный школьный учитель с примесью журналиста. Его проза по уровню ниже приличной журналистской прозы. Стихи же его считались бы безнадежно плоскими и неумелыми даже во времена Надсона. Его драмы – которые встретили в Англии такой необъяснимо хороший прием (во всяком случае, со стороны прессы) – жалкие ребяческие аллегории самого дурного и скучного сорта. Конечно, неумелость его стихов несколько теряется в переводе, но даже и тут видна его полная неспособность сделать свои персонажи живыми и надутая пустота его мнимо-глубокомысленного символизма. Дистанция между *Бурей* Шекспира и самым худшим Андреевым меньше, чем дистанция между худшим Андреевым и Луначарским. Но, вероятно, к счастью для репутации Луначарского за границей, полная бездарность так же непереводима, как и абсолютное совершенство.

С самого начала союзниками большевиков были футуристы, но отношение большевиков к таким опасным друзьям было несколько подозри-

тельным и осторожным, хотя грандиозный успех *Мистерии Буфф* Маяковского и его замечательные достижения в политической сатире научили коммунистических вождей его ценить. Но об этом, как и о крайне желанном и поощряемом возникновении школы пролетарских поэтов, мы поговорим в главе, посвященной современной поэзии.

3

Гражданская война, длившаяся почти ровно три года (с «Октябрьской», по старому стилю, революции, которая произошла 7 ноября 1917 г., до падения Врангеля в ноябре 1920 г.), повлияла на русскую жизнь гораздо больше и глубже, чем Великая война. Бои шли почти на всей российской территории. Там же, где их не было, всех молодых мужчин мобилизовали в Красную армию. Кроме того, гражданская война была гораздо страшнее, чем война с Германией. Белые, красные, зеленые – все проявляли неимоверную жестокость. Эпидемии (девяносто процентов состава войск, дравшихся на юге России, переболело тифом) и полная материальная разруха увеличивали ужасы войны. В литературе гражданская война нашла широкое отражение и стала любимым материалом для новой школы беллетристов. Мы говорим об этом в последней главе.

В результате поражения белых армий большое количество граждан России оказалось за ее пределами. Надо считать, что политических беженцев или эмигрантов было более миллиона, и так как среди них представители образованных классов имелись в очень высокой пропорции, то совершенно естественно возникла литература эмигрантов и для эмигрантов. С самого 1920 г. стали появляться русские издательства во всех вре-

менных и постоянных центрах «Заграничной России»: Стокгольм, Берлин, Париж, Прага, Белград, София, Варшава, Ревель, Харбин, Нью-Йорк – все внесли свою лепту в издание русских книг. В 1922 г., когда Германия была самой дешевой страной Европы, в Берлине был настоящий бум русского книгопечатания, и там стали публиковаться издания как для эмигрантского, так и для внутреннего советского рынка.

Однако стабилизация марки и ужесточившаяся большевистская цензура, которая фактически не впускает в Россию русских (и не только русских) книг, напечатанных за границей, положили конец процветанию русских издателей в Берлине. Только немногие удержались на поверхности. Теперь главным культурным центром русской эмиграции стал Париж – соединяющий сравнительную дешевизну жизни со всеми приманками западной цивилизации – и Прага, где чехословацкое правительство открыло русский университет и русские гимназии.

Число эмигрантов, в особенности принадлежащих к верхушке интеллигенции, постоянно растет и получило значительное подкрепление в 1922–1923 гг., когда советское правительство выслало из России наиболее «подозрительных» представителей интеллигенции. Основные имена эмигрантского литературного мира: романисты – Куприн, Бунин, Арцыбашев, Шмелев, Зайцев; юмористы – Тэффи и Аверченко; поэты – Бальмонт, Зинаида Гиппиус, Марина Цветаева; Шестов, Мережковский, Бердяев, Булгаков, Муратов, Алданов-Ландау, князь С. Волконский. В этот список не входят многие писатели, которые живут или жили за границей, не отказываясь от советского подданства и не отождествляя себя с белой эмиграцией.

В целом известные писатели, оказавшиеся за советской чертой, не сохранили своей творческой энергии.

Отрыв от родной почвы – суровое испытание для писателя. И хотя Бунин и другие продолжают писать достойные уважения произведения, русские беллетристы мало что дали за пределами России. Худшее, что можно сказать об эмигрантской литературе: у нее нет здорового подлеска; молодое поколение, оказавшееся вне России, не выдвинуло ни одного заметного поэта или прозаика.

С политической литературой (в широком смысле слова) происходит обратное. Это естественно, потому что русская политическая и национальная мысль только вне СССР может развиваться в условиях свободы печати, необходимых для ее существования. Среди эмигрантов находится большое число интересных политических писателей старшего (довоенного) поколения. В их числе Бердяев и Струве (о которых я уже говорил); Шульгин (о политических мемуарах которого пойдет речь в следующей главе); церковник и монархист И. А. Ильин (один из интеллигентов, высланных в 1922 г.); умеренный социалист Алданов-Ландау, о котором речь пойдет позже, как об историческом романисте; эсер Бунаков-Фондаминский, самый интересный представитель националистической демократии, и Федор Степун, пытающийся примирить социализм и демократию с православной Церковью. Самый интересный из них, вероятно, Григорий Ландау, автор *Заката Европы* (развившегося из эссе, опубликованного в декабре 1914 г.), где он с точки зрения позитивистской и научной социологии рассуждает об оскудении европейской цивилизации в результате Великой войны и Версальского мира. Но, главное, русская политическая мысль вне России не бес-

плодна, как художественная литература, и самые интересные ее проявления исходят от группы молодых людей, до революции безвестных: они называют себя евразийцами. Евразийцы – крайние националисты, считающие, что Россия – особый культурный мир, отличающийся от Европы и от Азии, – откуда и их имя. Их идеи частично идут от Данилевского и Леонтьева, но сами они – люди отчетливо послереволюционной формации. Они принимают Великую Революцию как непреложный факт – не без некоторой национальной гордости за ее разрушительное величие, – но подчеркнуто осуждают ее «сознательную злую волю, направленную против Бога и Его Церкви». Они церковники, но не «богоискатели» – они стремятся черпать силу от религии, а не отдавать ей все свои силы. Они практически реалисты и, возможно, оставят след в истории скорее, чем в литературе. Движение евразийцев особенно значительно и интересно тем, что оно, несомненно, отвечает некоторым важным тенденциям внутри России. В литературе евразийцы пока ничем особенно не выделялись; только один из них, князь Н. С. Трубецкой (сын философа, князя С. Трубецкого), несмотря на свою склонность к эпатажу, является по-настоящему одаренным памфлетистом. Его предисловие к русскому переводу *России во мгле* Герберта Уэллса – шедевр уничтожающего сарказма.

В 1921 г., когда большевики начали свою недолго продержавшуюся политику уступок, некоторые эмигранты (в основном из крайних империалистов) сделали «открытие», что большевизм, хоть и интернационален снаружи, но по сути империалистичен, и начали движение за возвращение на родину. В результате этого движения, некоторое время субсидировавшегося Советским правительством, несколько писателей (самый

выдающийся из них А. Н. Толстой) вернулись в Россию и приняли советское подданство. Но в целом движение не имело успеха. Причиной этого была иллюзорность советских уступок, но, главным образом, тот очевидный факт, что сменовеховцы (названные по своей первой публикации *Смена вех* – отсылка к *Вехам* Струве), за исключением профессора Устрялова, все как один были платными агентами Москвы и не внушали уважения. В целом эмигранты остались бескомпромиссно враждебными к коммунизму, и если когда и произойдет слияние большевизма и национализма, оно пойдет не по тому пути, который предлагали сменовеховцы.

4

Русская литература внутри России прошла, как и все в стране, через два равных периода, между которыми пролегал НЭП (новая экономическая политика). НЭП был провозглашен в 1921 г. и выразился в отказе от строжайшего экономического коммунизма и в разрешении частной торговли, которая до тех пор считалась преступным деянием, наказуемым зачастую смертной казнью. В течение первого периода резкое усиление абсолютной монополии государства в соединении с повсеместным политическим (и экономическим) террором и полное разрушение железнодорожного сообщения сделали жизнь в городах Советской России, особенно в Петербурге, такой неописуемо ужасной, что попытки просто пересказать факты наталкиваются на естественное недоверие – кажется невозможным, что человек мог прожить три-четыре года в таком непрекращающемся кошмаре. В мою задачу не входит рассказывать о страданиях петербургских жителей (в Москве, где

находилось правительство и которая была ближе к хлебородным районам, условия были чуть-чуть лучше). Писатели страдали меньше, главным образом благодаря «просветительским» затеям Горького, но и они месяцами жили на осьмушке хлеба в день – да и эта осьмушка не всегда им доставалась. Большинство провели зимы 1918 и 1919 гг., не вылезая из шуб, потому что топлива не хватало еще более, чем еды. Условия литературной жизни в Петербурге в 1918–1920 гг. живо описаны в *Сентиментальном путешествии* Виктора Шкловского. Писание денег не давало, потому что за 1918 год все частные издательства вымерли и государство практически монополизировало печатное дело. Для того чтобы выжить, писатели должны были работать над переводами для горьковского предприятия под названием «Всемирная литература», или в театрах, или читать лекции в разных заведениях. Да и за это их рацион увеличивался незначительно. Книги с датой выпуска 1919 и 1920 очень редки, особенно если выпущены не Государственным издательством (Госиздатом), и в будущем, вероятно, будут приманкой для коллекционеров. Книгопечатание не прекратилось вовсе благодаря просвещенным спекулянтам, с одной стороны, и изобретательности некоторых молодых авторов – с другой; эти последние умудрялись доставать бумагу и печатать свои книги бесплатно (особенно ловкими себя показали в этом деле имажинисты); Государственное издательство, со своей стороны, печатало литературную пропаганду (Маяковского). От террора литературный мир пострадал сравнительно мало; конечно, все писатели не-коммунисты отсидели по нескольку месяцев в тюрьме, но казнен был из всех известных писателей один Гумилев. Некоторое количество не менее известных авторов и университет-

ских профессоров были, в неформальном порядке, убиты в провинции или умерли в тюрьме.

Несмотря на все это литературная жизнь не прекратилась. В Петербурге независимая литературная жизнь сконцентрировалась вокруг «Вольфилы» Андрея Белого и подобных ей групп и приняла отчетливо мистическую окраску. В Москве она была более шумной, менее пристойной, и главными центрами ее были поэтические кафе, где футуристы и имажинисты читали свои стихи и вели литературные битвы. Для всей России этого времени характерно господство шумных и агрессивных левых литературных групп: патологически-преувеличенный интерес к театру в соединении с полным пренебрежением к зрителю (театры жили на правительственные дотации и потому могли обойтись без зрительского ободрения); подавляющее преобладание стихов над прозой и необычайное множество литературных «студий», где молодых учили азам своего искусства признанные мастера. Самые известные из этих студий: Петербургская, где искусство поэзии преподавал Гумилев, а искусство прозы Замятин, и Московская, поддерживаемая государством студия пролетарских поэтов, которую вел Брюсов.

Для литературы первым результатом НЭПа было закрытие многочисленных субсидируемых государством учреждений, что ей соответственно повредило. Вторым результатом было рождение частных издательств (большинство их базировалось в Берлине, но работало на русский рынок); большая часть этих издательств просуществовала недолго, и сегодня Госиздат опять самый главный книгоиздатель, выпускающий больше книг, чем все частные издательства вместе. Атмосфера литературной жизни изменилась, стала не такой нервной, более или менее нормализовалась и ста-

ла похожа на дореволюционную в худшие времена. Создана весьма суровая цензура, которая становится с каждым годом суровее. То, что было возможно в 1922 г., совершенно невозможно в 1925, а о политическом журнализме, кроме строго коммунистического, не может быть и речи. Даже журналисты-коммунисты подчинены строжайшему контролю ЛИТО (Литературный отдел – так ныне зовется цензура). Как и во дни Николая I, некоторой свободой пользуются только беллетристика и поэзия. Но и художественная литература очень страдает от тирании цензора: нам известно немало произведений, написанных лучшими авторами, которые так и не увидели света, и не увидят его, пока остается в силе нынешнее положение. В этих условиях, особенно после высылки писателей и философов из СССР, очень немногие из оставшихся там литераторов не выразили, так или иначе, активной поддержки властям предержащим: русские писатели, начиная с 1921 г., проявляют гораздо большую сервильность, нежели принято было при старом режиме. Тем большего уважения заслуживают те, кто воздержался от выражений преданности. Тем не менее очень немногие писатели, за исключением футуристов, у которых большевизм – еще дореволюционная традиция, стали коммунистами. Частично это объясняется тем, что желающие вступить в компартию подвергаются очень строгой проверке, но еще и тем, что русская литература на родине, так же как и мыслящая часть нации, по духу может быть большевистской, но не коммунистической, и уж безусловно не интернационалистской. Самое очевидное чувство во всех их писаниях – это агрессивный, самоуверенный, неловкий национализм и презрение к странам Запада; это же звучит в разговорах тех, кто приезжает за границу. Никогда Россия не

была так пропитана национализмом, как с тех пор, что в ней воцарился Интернационал. Писатели, не выступающие открыто против советской власти и признающие, хоть на словах, мудрость Маркса и величие Ленина, называются «попутчиками», что означает – те, с кем нам до какого-то места по дороге. Вопрос о том, как к ним относиться, партия решает по разному: «либеральное» крыло (возглавляемое Троцким и «критиком» Воронским) за то, чтобы их поддерживать, коль скоро они «открыто не вредят коммунистическому воспитанию народа». Левое крыло, состоящее в основном из амбициозных, но бесталанных писателей-коммунистов, утверждает, что в государственную периодику можно допускать только тех, кто приносит прямую пользу коммунистическому воспитанию масс. На дискуссии по этому поводу, происходившей в мае 1921 г., комиссия, собранная ЦК партии, приняла резолюцию в пользу политики Воронского. Благодаря этой политике государственная печать в состоянии заполнять свои литературные журналы творениями попутчиков, которые могут более или менее прилично жить на получаемые гонорары.

Глава VI

1. ГУМИЛЕВ И ЦЕХ ПОЭТОВ

Движение, начатое символистами, имело в виду расширение поэтического горизонта, освобождение индивидуальности, повышение уровня техники; в этом смысле оно находится на подъеме, и вся заслуживающая внимания русская поэзия с начала века и до наших дней принадлежит к одной и той же школе. Но *differentia specifica* (видовые отличия) поэтов-символистов – их метафизические устремления, их концепция мира как системы подобий, их тенденция приравнять поэзию к музыке – не были подхвачены их наследниками. Поколение поэтов, родившихся после 1885 г., продолжило революционную и культурную работу символистов – но перестало быть символистами. Примерно в 1910 г. школа символистов стала распадаться, и в последующие несколько лет возникли новые, соперничающие школы, самые главные из которых – акмеисты и футуристы.

Акмеизм (это нелепое слово было впервые иронически произнесено символистом-противником, а новая школа вызывающе приняла его, как название; однако это название никогда не было особенно популярно и вряд ли еще существует) базировался в Петербурге. Основоположниками его были Городецкий и Гумилев, и это была реакция на позицию символистов. Они отказались ви-

деть вещи только как знаки других вещей. Они хотели восхищаться розой, как они говорили, потому что она прекрасна, а не потому, что она символ мистической чистоты.

Они желали видеть мир свежим и непредубежденным глазом, «каким видел его Адам на заре творения». Их учением был новый реализм, но реализм, открытый конкретной сущности вещей. Они стремились избегать волчьих ям эстетизма и объявили своими мэтрами (странный подбор) Виллона, Рабле, Шекспира и Теофиля Готье. От поэта они требовали живости взгляда, эмоциональной силы и словесной свежести. Но, кроме того, они хотели сделать поэзию ремеслом, а поэта – не жрецом, а мастером. Создание Цеха поэтов было выражением этой тенденции. Символисты, желавшие превратить поэзию в религиозное служение («теургию»), неодобрительно встретили новую школу и до конца (особенно Блок) оставались убежденными противниками Гумилева и Цеха.

Об одном из основателей Цеха поэтов, Городецком, я говорил ранее. К 1912 году он уже пережил свой талант. О нем можно больше и не упоминать в этой связи (отметим только, что писавший в 1914 году крайне шовинистические военные стихи Городецкий в 1918 г. стал коммунистом и сразу же после того, как Гумилев был казнен большевиками, написал о нем в тоне самого сервильного поношения).

Николай Степанович Гумилев, не говоря уже об его историческом значении, истинный поэт. Родился в 1886 г. в Царском Селе, учился в Париже и Петербурге. Первая книга была опубликована в Петербурге в 1905 г. Она была доброжелательно отрецензирована Брюсовым, чье влияние в ней отчетливо чувствуется, как и в последую-

щих. В 1910 г. Гумилев женился на Анне Ахматовой. Брак оказался непрочным, и во время войны они развелись. В 1911 г. он путешествовал по Абиссинии и Британской Восточной Африке, куда опять отправился незадолго до войны 1914 г. Он сохранил особую любовь к Экваториальной Африке. В 1912 г., как мы уже говорили, он основал Цех поэтов. Поначалу стихи участников Цеха особого успеха у публики не имели. В 1914 г. Гумилев, единственный из русских писателей, пошел на фронт солдатом (в кавалерию). Принимал участие в кампании августа 1914 г. в Восточной Пруссии, был дважды награжден Георгиевским крестом; в 1915 г. был произведен в офицеры. В 1917 г. был откомандирован в русские части в Македонии, но большевистская революция застала его в Париже. В 1918 г. возвращается в Россию, в немалой мере из авантюризма и любви к опасностям. «Я охотился на львов, – говорил он, – и не думаю, что большевики много опаснее». Три года он жил в Петербурге и окрестностях, принимал участие в обширных переводческих предприятиях Горького, преподавал искусство версификации молодым поэтам и писал самые лучшие свои стихи. В 1921 г. он был арестован по обвинению (по-видимому, ложному) в заговоре против советской власти и после нескольких месяцев тюремного заключения был по приказу ЧК расстрелян 23 августа 1921 г. Он был тогда в расцвете таланта; последняя его книга лучше всех предыдущих и самая многообещающая.

Стихи Гумилева собраны в нескольких книгах, главные из которых: *Жемчуга* (1910), *Чужое небо* (1912), *Колчан* (1915), *Костер* (1918), *Шатер* (1921) и *Огненный столп* (1921); *Гондла*, пьеса в стихах из истории Исландии, и *Мик*, абиссинская сказка. Рассказов в прозе у него немного, и они не

имеют значения – они принадлежат к раннему периоду и написаны под очень заметным влиянием Брюсова.

Стихи Гумилева совершенно непохожи на обычную русскую поэзию: они ярки, экзотичны, фантастичны, всегда в мажорном ключе, и господствует там редкая в русской литературе нота – любовь к приключениям и мужественный романтизм. Ранняя его книга – *Жемчуга*, – полная экзотических самоцветов, иногда не самого лучшего вкуса, включает *Капитанов*, поэму, написанную во славу великих моряков и авантюристов открытого моря; с характерным романтизмом она заканчивается образом Летучего Голландца. Его военная поэзия совершенно свободна, как это ни странно, от «политических» чувств – меньше всего его интересуют цели войны. В этих военных стихах есть новая религиозная нота, непохожая на мистицизм символистов – это мальчишеская, нерассуждающая вера, исполненная радостной жертвенности. *Шатер*, написанный в большевистском Петербурге, – что-то вроде поэтической географии его любимого континента Африки. Самая впечатляющая ее часть – *Экваториальный лес* – история французского исследователя в малярийном лесу Центральной Африки, среди горилл и каннибалов. Лучшие книги Гумилева – *Костер* и *Огненный столп*. Здесь его стих обретает эмоциональную напряженность и серьезность, отсутствующие в ранних произведениях. Здесь напечатан такой интересный манифест, как *Мои читатели*, где он с гордостью говорит, что кормит своих читателей не унижающей и расслабляющей пищей, а тем, что поможет им по-мужски спокойно посмотреть в лицо смерти. В другом стихотворении он выражает желание умереть насильственной смертью, а «не на постели, при нотариусе и

враче». Это желание исполнилось. Поэзия его иногда становится нервной, как странный призрачный *Заблудившийся трамвай*, но чаще она достигает мужественного величия и серьезности, как в замечательном диалоге его со своей душой и телом, – где монолог тела заканчивается благородными словами:

Но я за все, что взял и что хочу,
За все печали, радости и бредни,
Как подобает мужу, заплачу
Непоправимой гибелью последней.

Последняя поэма этой книги – *Звездный ужас* – таинственный и странно убедительный рассказ о том, как первобытный человек впервые осмелился посмотреть на звезды. Перед смертью Гумилев работал над другой поэмой о первобытных временах – *Дракон*. Это до странности оригинальная и фантастическая космогония, только первая песнь которой была закончена.

Остальные поэты Цеха в основном подражатели Гумилева или их общего предшественника – Кузмина. Хотя пишут они приятно и умело, не стоит на них останавливаться; их работа – «школьная работа». Запомнятся они скорее как главные персонажи веселой и легкомысленной «*vie de Boheme*», жизни петербургской богемы 1913–1916 гг., центром которой было артистическое кабаре «Бродячая собака». Но два поэта, связанные с Цехом – Анна Ахматова и Осип Мандельштам – фигуры более значительные.

2. АННА АХМАТОВА

Самое большое имя, связанное с акмеизмом и с Цехом поэтов, – имя Анны Ахматовой. Это псевдоним (но псевдоним, который фактически

заменил подлинное имя даже в частной жизни) Анны Андреевны Горенко. (Ахматова – девичья фамилия ее матери.) Родилась она в Киеве в 1889 г. В 1910 г. она вышла замуж за Гумилева, в 1911 г. впервые были напечатаны ее стихи. В 1912 г. вышла ее первая книга *Вечер* с предисловием Кузмина, не привлекшая внимания вне литературной среды. Но вторая ее книга – *Четки*, появившаяся в 1914 г., за несколько месяцев до войны, имела беспрецедентный успех. Она сразу же сделала Ахматову знаменитой и выдержала больше изданий, чем любой из стихотворных сборников новой школы. Третья книга – *Белая стая* – появилась в 1917 г., а четвертая – *Anno Domini* – в 1922. После развода с Гумилевым она вышла замуж за Владимира Казимировича Шилейко, блистательного молодого ассириолога (и очень оригинального, хотя очень мало пишущего поэта), но через несколько лет они разошлись. Живет она в Петербурге и после смерти Блока стала *princeps* (первой) в литературной республике этого города. Поэзия ее – чисто личная и в значительной степени автобиографичная, но, разумеется, всякий биографический комментарий сейчас был бы преждевременным.

Успех Ахматовой состоялся именно из-за личного и автобиографического характера ее стихов: они откровенно чувствительны, в том смысле, что говорят о чувствах; чувства же выражены не в символических или мистических терминах, а на простом и внятном человеческом языке. Главная их тема – любовь. Она всегда реальная, причем не только само чувство, но и его трактовка. Стихотворения ее реалистичны, живо-конкретны; их легко представить себе зрительно. У них всегда определенное место действия – Петербург, Царское Село, деревня в Тверской губернии. Мно-

гие могут быть охарактеризованы как лирические драмы (термин, который вполне уместно вызывает в памяти Браунинга): *Ночная встреча* и *Утреннее расставание* могли бы быть написаны Ахматовой. Главная черта ее коротких стихотворений (они редко бывают длиннее, чем двенадцать строк, и никогда не превышают двадцати) – их величайшая сжатость. Техническое совершенство их не может быть передано переводом.

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.
И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви.
Как я знаю эти упорные
Несытые взгляды твои.

Другое лирико-драматическое стихотворение несколько другого тона:

Со дня Купальницы-Аграфены
Малиновый платок хранит.
Молчит, а ликует, как царь Давид.
В морозной келье белы стены,
И с ним никто не говорит.
Приду и стану на порог,
Скажу: «Отдай мне мой платок!»

Оба стихотворения написаны в ее первой манере, которая ее прославила и которая господствует в *Четках* и, большей частью, в *Белой стае*. Но в этой последней книге уже проявляется новый стиль. Он начинается с пронзительных и пророческих стихов под многозначительным названием *Июль 1914*. Это более строгий, более суровый стиль, и материал его трагический – тяжкие испытания, которые начались для ее родины с на-

чалом войны. Легкая и грациозная метрика ранних стихов сменяется суровой и торжественной героической строфой и другими подобными размерами нового ритма. Иногда ее голос достигает грубого и мрачного величия, которое заставляет вспомнить о Данте. Не переставая быть женским по чувству, он становится «мужским» и «мужественным». Этот новый стиль постепенно вытеснил ее раннюю манеру, а в *Anno Domini* овладел даже ее любовной лирикой и стал доминантой ее творчества. Ее «гражданскую» поэзию нельзя назвать политической. Она надпартийна; скорее она религиозная и пророческая. В ее голосе слышится авторитет того, кто имеет право судить, и сердце, чувствующее с необычной силой. Вот характерные стихи 1916 г.:

Чем хуже этот век предшествующих? Разве
Тем, что в чаду печали и тревог
Он к самой черной прикоснулся язве,
Но исцелить ее не мог.

Еще на западе земное солнце светит,
И кровли городов в его лучах блестят,
А здесь уж белая дома крестами метит
И кличет воронов, и вороны летят.

В своих последних произведениях Ахматова, как кажется, сознательно стремится избавиться от всего, что привлекало к ней читателей. От утонченности сконцентрированных, предельно сгущенных романов о любви, какими являются ее лирические драмы, она ушла в строгий и аскетический высокий стиль, который вряд ли многим придется по вкусу. Авангардные поэтические школы считают Ахматову старомодной «реакционеркой», но нет сомнения, что место ее в пантеоне потомства сохранится среди немногих истинных поэтов.

3. МАНДЕЛЬШТАМ

Осип (Иосиф) Эмильевич Мандельштам появился в то же время и в том же издании, что и Ахматова. Он один из самых неплодовитых поэтов: все им написанное вошло в две маленькие книжки: *Камень* (1916) и *Tristia* (1922); в обеих вместе не более ста коротких стихотворений. Мандельштам – человек, пропитанный культурой. Он хорошо знает русскую, французскую и латинскую поэзию, и большая часть его стихов написана на литературные и художественные темы. Диккенс, Оссиан, Бах, Нотр-Дам, св. София, гомеровский список кораблей, расиновская Федра, лютеранские похороны – вот характерные для него темы. Все это вводится не как декорация, как делает Брюсов, и не как символы какой-нибудь *Ens Realius*, как сделал бы Вячеслав Иванов, но с настоящим историческим и критическим проникновением, как отдельное реальное явление с твердым местом в истории. Поэтический язык Мандельштама достигает иногда блистательной «латинской» звучности, какой со времен Ломоносова не достигал ни один русский поэт. Но главное в его поэзии (как бы ни были интересны его исторические взгляды) – это *форма* и то, как он ее подчеркивает, делает ощутимой. Достигает он этого, пользуясь словами, полными различных противоречивых ассоциаций: великолепными, вышедшими из употребления архаизмами и словами ежедневного пользования, еще не вошедшими в употребление в поэзии. Особенно любопытно перемешан его синтаксис – риторические периоды борются с чисто разговорными оборотами речи. Даже построены его стихотворения так, чтобы ощущалась трудность, шероховатость формы: это ломаная линия, меняющая направление с каждым

поворотом строфы. Вспышки величественного красноречия особенно полно звучат в такой своеобразной, неожиданной оправе. Красноречие его действительно великолепно и, будучи основано на поэтическом языке и ритме, не поддается переводу. Но, помимо всего этого, Мандельштам интереснейший мыслитель; в его прозаических эссе (к сожалению, не собранных) заключены, пожалуй, самые замечательные, непредвзятые и независимые высказывания, когда-либо произнесенные по поводу современной русской цивилизации и поэтического искусства. Когда они будут собраны, они составят книгу, захватывающе интересную и для тех, кто изучает поэзию, и для тех, кто изучает историю русской цивилизации.

4. ВУЛЬГАРИЗАТОРЫ: СЕВЕРЯНИН

Символизм был аристократической поэзией, которая нравилась, в конечном счете, только избранным. Поэзия Ахматовой более общеинтересна, но если она не требует специальной подготовки, то все-таки требует более тонкой чувствительности, чем у среднего читателя газет и посетителя кино. Но читатели газет и посетители кино хотели и своей собственной поэзии, и разрешенное символизмом расширение границ поэтического вкуса позволило включить в пределы поэзии многое такое, чего не потерпели бы «викторианцы». Наступил момент, когда вульгарность потребовала для себя места на Парнасе и выпустила свою Декларацию прав в стихах Игоря Северянина.

Северянин (псевдоним Игоря Васильевича Лотарева, род. 1887) назвал себя футуристом (эгофутуристом), но с творческим движением русского футуризма у него мало общего. Его поэзия – это идеализация вожделений среднего горожани-

на, который мечтает об автомобилях, шампанском, роскошных ресторанах, нарядных женщинах и тонких духах. Оригинальность Северянина в том, что он имел смелость представить все это в самой неприкрыто-наивной форме и придать философии помощника парикмахера осанку ницшеанского индивидуализма. У него был настоящий «песенный дар» и немалая ритмическая изобретательность; неудивительно, что его стихи приятно поразили пресыщенный вкус крупнейших символистов. Сологуб, самый из них утонченный, написал восторженное предисловие к северянинскому *Громокипящему кубку* (1912), а Брюсов увидел в нем лучшую надежду русской поэзии. Какое-то время вся поэтическая Россия была ослеплена и опьянена северянинскими ритмами. Правда, этот бум скоро закончился, и Северянин сошел с авансцены. Но тем временем он покорил массы и несколько лет его книги раскупались по всей России быстрее, чем книги всех остальных поэтов. С настоящим футуризмом у него нет ничего общего. Его притязания на футуризм основывались на любви к таким современным вещам, как автомобили и палас-отели, а также на щедрой чеканке новых слов – большая часть которых находилась в полной дисгармонии с духом языка. Он очень любил вводить в свои стихи плохо переваренные французские выражения из жаргона ресторанов и парикмахерских. Более поздние его книги не имеют и тех достоинств, которые можно обнаружить в *Громокипящем кубке*, и сегодня Северянин (который живет в Эстонии), по-видимому, забыт своими прежними читателями.

Сначала словечко Северянина – эгофутуризм – собрало вокруг него группу молодых поэтов, но те, кто были получше, вскоре отстали от своего вождя и присоединились к одному из двух лагерей: акмеизму или подлинному футуризму.

5. МАРИНА ЦВЕТАЕВА

В те года, когда главным предметом читательских восторгов была Анна Ахматова, расцвели и получили признание многие поэтессы. У всех у них были общие черты: они были чувствительны и монополизировали между собой поэзию чувств. Наиболее заметными из этих дам были Мариэтта Шагинян (род. 1888), армянка из Ростова, чья книжка *Orientalia* (1912), имевшая большой успех, стремилась к «библейской» силе чувств и восточной смелости красок; и Мария Моравская, соединявшая крайнюю сентиментальность с интересными попытками учиться у современной частушки.

На гораздо более высоком поэтическом уровне стоит замечательно оригинальный и свежий талант Марины Цветаевой, совершенно свободный от сомнительных прелестей дамской поэзии. Цветаева – девичья фамилия Марины Ивановны Эфрон (р. в Москве, с 1922 г. живет в Праге). Ее развитие шло совершенно независимо от всяких школ и цехов, но представляет общую тенденцию самой жизненной части современной русской поэзии – вырваться из оков «тем» и «идей» в свободный мир форм.

Первая ее книга вышла в 1911 г. Было ясно, что книга написана школьницей, но казалось, что она обещает что-то лучшее. Это обещание было выполнено с лихвой. За годы революции Цветаева не опубликовала ничего, но стихи, написанные ею между 1916–1920 гг., ходили в рукописи по Москве и, когда она (едва восстановилась книжная торговля) почти одновременно напечатала несколько стихотворных сборников, они были восприняты как откровение. Она стала сразу же одним из главных светочей на нашем по-

этическом небосклоне. Пишет она много и, видимо, легко, что иногда отражается на уровне ее стихов: среди них немало второстепенных и неряшливых. Но она всегда оригинальна, и ее голос не спутаешь ни с чьим другим. По богатству ритмов мало кто ей равен. Особенно ей удаются ритмы «стаккато», которые производят впечатление звука копыт несущейся галопом лошади. Ее поэзия – вся огонь, восторг, страсть; но она не сентиментальна и даже не эмоциональна в истинном смысле. Она «заражает» не тем, что выражает, а чистой силой движения. Сила эта совершенно стихийна, потому что Цветаева не большой мастер, и уровень ее творчества подвержен большим колебаниям. В худших стихах она вымученно-претенциозна и невнятна. Но мало что так радует, как ее короткие стихотворения, простые, прямые, полные дыхания. Сама природа этой поэзии делает ее непереводимой. Кроме того, Цветаева очень русская (хотя без следа мистицизма или религиозности), а в стихах ее постоянно звучат отзвуки народных песен. Единственная ее большая поэма, *Царь-девица* (1922), в этом смысле настоящее чудо. Кроме Блока в *Двенадцати* никому никогда не удавалось сделать ничего подобного с помощью русских песен: это изумительная фуга на народную тему и, в отличие от поэмы великого поэта, она свободна от какого бы то ни было мистицизма.

Поскольку Марина Цветаева жива (и даже хочется добавить: «живее некуда»), то правило «*aut bene aut nihil*» к ней неприложимо и будет только справедливо сказать, что ее проза – самая претенциозная, неряшливая, истерическая и вообще самая плохая проза, когда-либо написанная на русском языке.

6. «КРЕСТЬЯНСКИЕ ПОЭТЫ» И ИМАЖИНИСТЫ: ЕСЕНИН

В 1912 г., когда символизм начал распадаться, а новые школы мало что обещали, когда даже такие левиафаны, как Сологуб и Брюсов, объявляли Игоря Северянина великим поэтом завтрашнего дня, внимание читающей публики привлекла маленькая книжка стихов, носившая имя Николая Клюева. В ней были отчетливо заметны следы влияния символистов, но еще больше в ней было подлинно народных образов и преданий. Она дышала свежим духом северных русских земель. Клюев оказался крестьянином с Онежского озера. Прионежье больше всех других областей сохранило и прирастило старинные сокровища: народную поэзию, художественные ремесла, деревянное зодчество и древние обряды. Поэзия Клюева была одухотворена культом народа. В ней соединилась религиозная традиция с мистической революционностью. В 1917 г., когда Иванов-Разумник проповедывал свои скифские теории, а Блок и Белый были его последователями, вполне естественно, что Клюев, поэт мистического народничества и революционности, был этими скифами превознесен до небес. Некоторое время он и более молодой крестьянский поэт Есенин казались главными светочами русской поэзии. Но с тех пор их слава как поэтов мистического и революционного крестьянства поблекла и пути их разошлись. Есенин отрекся от скифского знамени. Клюев возвратился к себе домой, на Север и, напечатав сатиру на ренегата Есенина, замолк. Его поэзия – выражение своеобразной религии, которая приемлет весь символизм и обрядность народной веры, но отбрасывает ее религиозную субстанцию: христианство заменяется

культом народа и образы христианских святых становятся священными не из-за тех, кого они изображают, но из-за тех, кто им поклоняется.

Клюевская поэзия перегружена орнаментальностью, смелыми, цветистыми метафорами и символизмом. Несмотря на свое крестьянское происхождение, Клюев весь пропитан традициями и перегружен веками культуры чуть ли не больше, чем все остальные поэты. Он старается дать большевистской революции мистическую интерпретацию в том же духе и отождествить ее с древними религиозными движениями русского народа. Одна из его самых характерных поэм – *Ленин*, где он обнаруживает в коммунистическом вожде близость к религиозным предводителям раскола, старообрядцам!

Второй крестьянский поэт, выдвинутый «скифами», – Сергей Есенин (род. 1895). Он дитя южной Великороссии (Рязань), которая не обладала древней архаической цивилизацией русского Севера и где крестьяне всегда имели некоторую склонность к бродяжничеству, не были крепко связаны с землей. Скифская революционность Есенина была другого рода, чем клюевская: у Есенина нет интереса к религиозному символизму и обрядности; мистицизм его поверхностен, и почти богохульные поэмы, которые он писал в 1917 и 1918 годах, – не больше, чем дань моде, свирепствовавшей среди запоздалых символистов того времени. Эти стихи, показавшиеся таким глубочайшим откровением доброму Иванову-Разумнику (а потом и некоторым добрым европейцам-критикам), в сущности ничто иное, как чистейшая застенчивая чепуха. К счастью для Есенина его репутация не зависит от этих стихов. Он подлинный поэт с редким песенным даром. Он по-настоящему близок к духу русской народной песни, хотя и не

пользуется ее метрикой. Такая смесь тоскливой, задумчивой меланхолии и дерзкой бесшабашности характерна для русского человека из центральной России; она присутствует в русских народных песнях и проявляется у Есенина как в задумчивой нежности его элегий, так и в агрессивной грубости *Исповеди хулигана*. В основе у Есенина нет ни настоящего мистицизма, ни религиозности, а есть некий веселый, беззаботный нигилизм, который в любую минуту может перейти в сентиментальную печаль под влиянием любви, выпивки или воспоминаний. В нем отсутствует мощь; если Клюев – деревенский византиец или александриец, то Есенин – что-то вроде крестьянского Тургенева, который видит, как исчезает столь дорогая ему красота, скорбит о ней, но покоряется неизбежному. Его лирические стихи часто необыкновенно хороши, хотя, если читать их подряд, несколько монотонны. Все их очарование в нежности мелодии. Единственная его крупная вещь, «трагедия» *Пугачев* (1922), нисколько не трагедия, а просто ряд (часто восхитительных) лирических стихов, произносимых знаменитым мятежником, его соратниками и врагами.

В жизни Есенин с самой революции 1917 г. старался соответствовать своей репутации «поэта-хулигана». Он был главной фигурой в поэтических кафе, которые процветали в Москве в 1918–1920 гг., а в 1922 г. получил всемирную известность, благодаря недолговечной женитьбе на Айседоре Дункан. Все свои подвиги он совершал вместе с несколькими другими поэтами, называвшими себя имажинистами и бывшими весьма заметной и шумной принадлежностью московской литературной жизни. В худшие дни большевистской тирании, когда печатать книги стало невозможно, имажинисты были живым напоминанием о неумирающей свободе: они были единственной независи-

мой группой, не боявшейся, что ее заметят власти, и необыкновенно ловко, законными и незаконными способами, умудрялись печатать свои тоненькие сборники и манифесты. Как поэты имажинисты не имеют особого значения, и имена Шершеневича, Мариенгофа и «черкеса» Кусикова вряд ли останутся. Теория имажинизма гласила, что в поэзии главное «имажи» (образы), и их поэзия (как многое в есенинской) – нагромождение «образов», невероятно преувеличенных и притянутых за волосы. На практике они не отделяли «чистых» от «нечистых» и ставили самые грубые и непристойные свои «образы» рядом с высокими и патетическими. Некоторые имажинисты были просто «хулиганами», но в других ясно ощущался трагический надрыв (используя слово Достоевского). Они, как человек из подполья, чувствовали нездоровую тягу к грязи, унижению и страданию.

Самый «достоевский» из этих поэтов – Рюрик Ивнев, которому, несмотря на истеричность его вдохновений, иногда удается дать им запоминающееся и пронзительное выражение, особенно в стихах о трагической судьбе России, которые неожиданно напоминают ахматовские.

7. НАЧАЛО ФУТУРИЗМА

Русский символизм вел свои традиции от иностранных источников, но в конце концов развился в национальных масштабах. Русский футуризм не имеет ничего общего с итальянским движением того же имени, кроме самого имени. Это самое отечественное движение в развитии русской литературы. Если пришлось бы обязательно искать западное движение, больше всего напоминающее первые шаги русского футуризма, я бы указал на французский дадаизм, который, однако, начался

позже (1919–1920). В дальнейшем русский футуризм сделался очень многосторонним, и между такими поэтами, как Хлебников, Маяковский и Пастернак, мало общего, кроме желания бежать прочь от поэтических условностей прежних лет и проветрить поэтический словарь.

В целом о творчестве русских футуристов можно сделать следующее заключение: они *продолжили* начатую символистами работу по революционному преобразованию метрических форм и открытию новых возможностей русской просодии; боролись против символистской идеи о мистической сущности поэзии, заменяя представление о поэте как священнослужителе представлением о поэте как о работнике, ремесленнике; трудились над разрушением поэтических канонов прошлого, отлучая поэзию от того, что традиционно считалось поэтическим, от всякой традиционной и идеальной красоты; и работали над созданием нового языка, свободного от эмоциональных ассоциаций принятого тогда языка поэзии.

Русский футуризм начался в 1910 г., когда появилось ныне знаменитое хлебниковское этимологическое стихотворение, которое представляло собой цепь свежеотчеканенных производных от слова «смех». С 1911 по 1914 гг. футуристы изо всех сил старались «эпатировать буржуа» своими агрессивно-нетрадиционными публикациями, выступлениями и даже внешним видом (они, например, рисовали у себя на лице картинки). К ним относились как к сумасшедшим или наглым хулиганам, но вскоре их принципы и произведения наложили свой отпечаток на других поэтов, и футуристы быстро стали самой сильной литературной группой в стране. Нет сомнения, что их революционная работа по омоложению мастерства и подрыву мистической торжественности символизма

укрепила и оздоровила русскую поэзию, которая проявляла опасные симптомы анемичности, возникшей от слишком духовной и бесплотной пищи.

Все те, кто был отброшен «буржуазной» литературой, нашли пристанище у футуристов. Многие из приставших были просто незначительными и амбициозными стихоплетами. Но они сберегли память об одной, по крайней мере, действительно интересной писательнице – Елене Гуро (умерла молодой в 1913 г.). Ее тонкие и точные свободные стихи и великолепная легкая проза прошли для символистов незамеченными. Две ее книжки *Шарманка* (1909) и *Небесные верблюжата* (1912) – это страна чудес по мягкому и неожиданному выражению тончайшей ткани переживания. Они никогда не перепечатывались и теперь практически недоступны. Конечно же, их когда-нибудь откроют, и их автор займет подобающее ему место.

Основателем русского футуризма был Виктор (или, как он себя переименовал, Велемир) Хлебников (1885–1922), умерший в крайней нищете в то время, когда его друзья были на высоте известности и официального фавора. Это необычайно интересная и оригинальная фигура. В отличие от других футуристов он был своего рода мистиком, вернее – у него мистико-реалистическое мышление первобытного человека. Но его мистицизм был мистицизмом *вещей* и *слов*, а не идей и символов. В жизни он был до странного суеверен, в стихах он, скорее, заклинатель, играющий с языком, чем то, что мы понимаем под словом «поэт». Слова и формы для него вели самостоятельное существование, и делом его жизни было создание нового мира слов. У него было глубокое, первозданное чувство русского языка. Он был славянофилом, но дохристианским, чуть ли не доязыческим славянофилом. Его Россия – это Россия, свободная от всей

шелухи христианской и европейской цивилизации, Россия, которую «доскребли – до татар». В его видении первобытный мир был не нарядный, как в гумилевской мифологии, и не добродетельно-простой, как у Руссо: он искал не естественного человека, а человека-мага. Все было для него лишь материалом для построения нового мира слов. Этот мир слов, несомненно, творение гения, но, совершенно очевидно, не для всех. Его не читают, и, вероятно, никогда не будет читать никто, кроме поэтов и филологов, хотя можно было бы отобрать из его произведений антологию *ad usum profanorum* (для непосвященных), чтобы представить его в более привлекательном и доступном виде, чем он предпочел сделать это сам. Поэты же нашли в нем неистощимые залежи прекрасных примеров и полезных соображений. Они используют его произведения как амбар, откуда берут семена для собственной жатвы. Для филолога его труды тоже очень интересны, потому что он был властителем языка: он знал его скрытые возможности и вынуждал его их являть. Его труды – микрокосм, отражающий с огромным увеличением творческие процессы всей истории жизни языка.

В своей творческой лингвистике Хлебников был верен истинному духу русского языка; метод его тот же, что и метод самого языка – аналогия. Другой футурист, Крученых, пробовал создать совершенно новый язык, или даже создавать *ad hoc* новый язык с каждой новой поэмой. Это ни к чему хорошему не привело, так как ни сам Крученых, ни большинство его последователей не чувствовали фонетической души русского языка, и их *написанные* изобретения, как правило, просто непроизносимы. Но когда этот «заумный» язык употребляется в соответствии с фонетической душой языка, это дает неожиданные и интересные

результаты. Главное, что надо сделать, чтобы его оживить, – хорошо читать – тогда заумные слова в соединении с совершенно разумной интонацией создают иллюзию, что ты слушаешь «русский язык, каким он мог бы быть». Молодой футурист Илья Зданевич (живущий в Париже) особенно хорошо справляется с этой игрой. «Заумная» пьеса в его исполнении слушается с большим интересом. «Заумное» движение, безусловно способствовало «деитальянизации» русского языка и возвращению его к более шероховатым и грубым фонетическим гармониям.

Более эклектическая группа футуристов, также ощущавших необходимость укрепления и реформирования поэтических методов, обратилась, вместо изобретения нового языка или возвращения к корням старого, к изучению старых авторов, особенно авторов Золотого века (1820–1830) – в частности, Языкова, который был футуристом до футуризма, а также и авторов восемнадцатого века. Они тщательно изучали русскую поэзию и продолжали метрические разыскания Андрея Белого, но задачей их было, как и задачей истых футуристов, найти свежие формы и новые силы. У этих ученых футуристов много общего с Мандельштамом, и из их рядов вышла замечательная поэзия Пастернака.

8. МАЯКОВСКИЙ

Все эти проявления футуризма остались чем-то вроде эзотерической литературы, важной и необходимой для внутренней жизни русской поэзии, но по самой своей природе неспособной дойти до читающей публики. Для среднего читателя стихов, как и вообще для среднего человека, футуризм – это синоним поэзии Маяковского.

Владимир Владимирович Маяковский родился в 1893 г. в Закавказье. Мальчиком тринадцати или четырнадцати лет он стал членом большевистской партии. В 1911 г. он познакомился с начинающими футуристами и начал писать стихи. Вначале он почти не отличался от других футуристов, но постепенно стал выявляться, как нечто совершенно иное, чем прочие. Его поэзия была не для кабинетов, а для улицы; она была свободна от «зауми»; она была полна человеческого интереса; она была откровенно риторична – но риторична в совершенно новом и неожиданном смысле. Когда в 1916 г. его стихи появились в виде книги под характерным названием *Простое как мычание*, они имели значительный успех. В 1917 г. Маяковский разделил триумф своей партии и стал чем-то вроде официального большевистского поэта. Большая часть того, что он написал в 1918–1921 гг. – прямая политическая пропаганда (*Мистерия Буфф*, *150 000 000*) или сатиры, написанные более или менее по заказу. С 1923 г. Маяковский – ответственный редактор коммунистическо-футуристического журнала *ЛЕФ*. Он также и художник, и в 1918–1920 гг. главной его работой было рисование пропагандистских плакатов.

Поэзия Маяковского поразительно непохожа на поэзию символистов; единственным поэтом, имевшим на него влияние – кроме футуристов, – он признает сатирика Сашу Черного, которого я уже упоминал как единственного человека, писавшего «непоэтические» стихи в царствование символизма. В просодии Маяковский продолжатель символистов: но если для символистов разрушение классического силлабизма русского стиха было лишь одной из тенденций, то у Маяковского это сделалось полностью развитой системой. Его версификация основана на счете количества уда-

рений (по-русски это эквивалентно количеству слов) в строке и не обращает никакого внимания на неударные слоги. Система рифмовки тоже развивает символистскую тенденцию, но и тут Маяковский сделал из тенденции последовательную систему: главное ударение делается на согласных, предшествующих и сопровождающих рифмующуюся гласную; качество и даже количество гласных, идущих после ударения, неважно. Он купается в длинных рифмах, состоящих из более чем одного слова и в каламбурных рифмах – метод его рифмовки живо напомнил бы англичанину Браунинга: *ranunculus* и *Tommy-make-room-for-your-uncle-us* – неплохой эквивалент обычной рифмовки Маяковского. Новая версификация Маяковского имела очень большое влияние на русскую поэзию, но ей не удалось вытеснить старую силлабическую систему, которая все-таки гораздо более разнообразна и богата.

Поэзия Маяковского очень громкая, очень неотесанная и стоит совершенно вне понятия о «хорошем» и «дурном» вкусе. Он пользуется разговорным языком в его грубейших формах, деформируя его по своей надобности в направлении, прямо противоположном старой поэтической традиции. Язык его свободен от элементов «зауми»; но если рассматривать его как литературный язык, то это новый диалект, полностью сотворенный им самим. Он так употребляет элементы разговорного языка, что они начинают звучать совершенно необычно. Гармония его стихов с их тяжелой ударностью и выбором грубых, «немузыкальных» звуков напоминает игру на барабане или на саксофоне. Есть близость между Маяковским и м-ром Вейчелом Линдзи. Но, не говоря уже о разнице духа, поэзия м-ра Линдзи музыкальна, рассчитана на хоровое пение – а Маяковского петь

вообще невозможно: он декламационен, риторичен – это стихи уличного оратора. Если судить по «викторианским» стандартам, стихи его вовсе не поэзия: то же будет, если судить их по символистским стандартам. Но именно благодаря выучке у символистов, так расширившей наше поэтическое восприятие, мы способны оценить эту грубую и шумную риторику. Маяковский по-настоящему популярен, и круг его читателей очень широк. Его притягательность пряма и проста, его темы интересны самым некультурным людям, а в то же время высокая оригинальность его мастерства делает его выдающейся фигурой и в глазах профессиональных поэтов.

Любимый метод выражения у Маяковского (кроме чисто словесных эффектов, основанных на «непоэтическом» языке) включает метафору и гиперболу. И метафоры, и гиперболы развиваются реалистически, что до некоторой степени напоминает «кончетти» семнадцатого века. Очень любит он то, что его комментаторы называют «реализацией метафоры», а это могучий способ оживления истертых клише; если он вводит истрепанную метафору своего сердца, горящего любовью, то тут же заостряет ее, набрасывая целую реалистическую картину пожара, с пожарными в касках и в сапогах, наводняющими горящее сердце. Если он создает символ русского народа в колоссальной фигуре мужика Ивана, борца за коммунизм, то подробно описывает, как тот переходит вброд Атлантический океан, чтобы сразиться на поединке с поборником капитализма Вудро Вильсоном. Дух поэзии Маяковского материалистический и реалистический – это его главная общая черта с атеистическим коммунизмом. Лучше всего он выражает свое кредо в четырех стихах из пролога к *Мистерии Буфф*:

Нам надоели небесные сласти,
Хлебище дайте жрать ржаной!
Нам надоели картонные страсти,
Дайте жить с живой женой!

Но настоящего коммунистического духа в Маяковском очень мало, и руководящие коммунисты чуют в нем опасный индивидуализм. Хотя тот «Маяковский», который является героем большей части ранних стихов поэта, может быть истолкован как изображение-синтез, он естественно воспринимается как сам автор, и хотя его политические стихи проникнуты, конечно же, революционным и атеистическим пафосом, они только сверху выкрашены в социалистические цвета. Маяковский не юморист: в своих сатирах он нападает, а не осмеивает. Он оратор, и даже его грубость и неотесанность служат целям серьезной поэзии. Это одна из самых оригинальных его черт. Главные произведения Маяковского – его поэмы. Написанные до 1917 г. в основном вдохновлены эготизмом. За громкими криками нетрудно разглядеть элементы декадентства и неврастении. Наиболее примечательные из них *Человек*, атеистический апофеоз себя самого, и *Облако в штанах*, «сентиментальная» поэма с четкими революционными «предчувствиями». *Война и мир* – уже социальная поэма. Все это было написано в 1915–1916 гг. В 1917–1918 гг. он пишет блестящую, смешную и остроумную *Мистерию Буфф* – аристофановскую сатиру на буржуазный мир, разрушенный пролетариями. В 1920 г. он пишет *150 000 000* (цифра означает количество жителей России) – инвективу против «блокады» Советской России буржуазным Западом. После 1921 г. он пишет сатиры на внутренние советские неполадки, но уже возвращается к эготистической поэзии, в которой

главной темой является любовь. Лирическая поэма *Люблю* (1922), вероятно, самая привлекательная для среднего читателя: там нет чрезмерной грубости, и она вся построена на сложной системе «кончетти». Последняя его большая поэма тоже посвящена теме любви. Она гораздо менее привлекательна и, в общем, скучна. Появилась она с портретом женщины, которой она адресована. Всем известно как ее имя, так и то, что она жена одного из литературных и личных друзей Маяковского. В поэме видно ослабление его таланта, как и во всех последних вещах (написанных в 1923–1924 гг.), многие из которых опять – сатира или пропаганда, написанная по заказу.

9. ДРУГИЕ ПОЭТЫ ЛЕФА

Маяковский возглавляет ЛЕФ (*Левый фронт*), журнал футуристов, искренне отождествивших себя с коммунизмом.

Лефовцы – экстремисты, агрессивные в своих изобличениях «реакционных», «буржуазных» и мистических тенденций. Но революция в искусстве интересует их куда больше, чем социальная революция. И поэтому, несмотря на весь их большевистский пыл, официальные коммунистические вожди смотрят на них подозрительно. Их журнал субсидируется, но реального влияния они не имеют.

ЛЕФ печатает всех футуристов, даже таких аполитичных, как поздний Хлебников, «заумный» Крученых и Пастернак. Но их главные авторы – поэты революции. Кроме Маяковского, это Каменский, Асеев и Третьяков.

Василий Каменский, из первой футуристической когорты, имеет много общего с Маяковским, но немало (особенно в дореволюционных стихах) и с Игорем Северяниным. Он знаток «за-

уми». Самые известные его стихи – лихие песни товарищей Разина – знаменитого мятежника XVII века. Николай Асеев и Сергей Третьяков начинали печататься в полуфутуристских изданиях дореволюционных лет. Как и многие другие футуристы, они провели годы гражданской войны на Дальнем Востоке, где активно служили советскому делу. Они лучшие коммунисты, чем Маяковский. Третьяков писал «заумь», но в главном он ученик Маяковского. Недавно опубликовал очень умелую проазиатскую пропаганду – *Рычи, Китай!* Построена она на фонетическом использовании уличных криков в Пекине.

Асеев, как и Маяковский, оратор в той же мере, как и поэт; на него, кроме Маяковского, сильно повлиял Пастернак, но его тянет к более традиционному и патетическому ораторскому стилю: его стихи нередко напоминают обличительную поэзию Барбье, Гюго и Лермонтова. Стих у него энергичный и нервный; он великолепно владеет быстрыми, металлическими ритмами. Он с силой выразил любимую коммунистическую идею возведения в идеал индустриализации и машины: одна из его книг так и называется – *Стальной соловей*, и первое стихотворение в ней – ода механической птице, которая лучше живой. Как и Маяковский, Асеев пишет много чисто пропагандистских вещей, как, например, поэма *Буденный*, где дается рифмованная биография знаменитого командира красной кавалерии в стиле, среднем между Маяковским и народной песней.

10. ПАСТЕРНАК

Если бы между русскими поэтами моложе сорока лет провели голосование – кто является первым из молодых поэтов, – вероятно, больше

всех голосов собрал бы Борис Леонидович Пастернак. Он начал печататься в 1913 г. в *Центрифуге* – так называлась ассоциация «умеренных» ученых футуристов. В течение нескольких лет он был только одним из более или менее обещающих поэтов, и единственная его книга, опубликованная до 1917 года, не обратила на себя внимания. В 1917 г. он написал изумительный цикл стихов, составивший книгу *Сестра моя жизнь*. В то время она не была опубликована, но ходила в списках, и Пастернак постепенно сделался общепризнанным мастером и образцом. Подражания ему стали появляться в печати еще до того, как появилась его книга, и влияния его избежали лишь немногие поэты. Оно затронуло не только футуристов, вроде Асеева, но и поэтов совсем иных школ, как Мандельштам и Цветаева, и даже последние стихи Брюсова представляют собой старательное подражание Пастернаку. *Сестра моя жизнь* была напечатана только в 1922 г. За ней появилась вторая книга *Темы и вариации* (1923), которая, хоть и не всегда остается на уровне первой, иногда достигает даже большего. За последний год он написал несколько вещей в прозе, такого же оригинального и интересного стиля. В отличие от поэтов, обычный читатель остался к Пастернаку холоден по причине его крайней «трудности».

Очень соблазнительно сравнить Пастернака с Джоном Донном: как и стихи Донна, хотя и не так долго, стихи Пастернака оставались ненапечатанными и были известны только поэтам; как и Донн, он «поэт для поэтов», и влияние его на собратьев по мастерству гораздо больше, чем популярность у читателя. С менее внешней стороны можно сказать, что Пастернак напоминает Донна сочетанием громадного эмоционального напора с высшей степенью поэтического «остроумия»; как

и у Донна, одно из основных его новшеств – введение технических и низких образов взамен стандартного поэтического словаря; и, как и у Донна, стих Пастернака сознательно избегает сладкозвучия предыдущей эпохи и разрушает «итальянизированную» сладость поэтического языка. Правда, в этом отношении Пастернак – всего лишь один из футуристов.

В Пастернаке читателя особенно поражают две вещи: огромный напор поэтической страстности, которая заставляет сравнивать его с Лермонтовым, и необычайная аналитическая острота видения, соединенная с сознательной новизной выражения. Пейзажи и натюрморты Пастернака являются, быть может, главными его открытиями. Они создают у читателя впечатление, что он в первый раз видит мир; поначалу они кажутся до смешного натянутыми, но чем чаще их перечитываешь, тем больше понимаешь почти математическую точность образности. Вот, например, как он передает привычнейший образ русской дороги, до того отполированной колесами, что ночью в ней отражаются звезды: «*И через дорогу за тын перейти Нельзя, не топча мирозданья*». Это романтично по духу. А вот типичное прозаическое сравнение из стихотворения *Весна*: «*...воздух синь, как узелок с бельем у выписавшегося из больницы*».

Ритмы Пастернака тоже удивительны: нигде он не достигает такой силы, как в изумительном цикле стихов (*Темы и вариации*) – *Разрыв* – о разрыве с любовницей. По эмоциональной и ритмической силе эти девять стихотворений не имеют себе равных в современной русской поэзии. Именно эмоциональность так отличает Пастернака от других футуристов, с которыми у него общее только стремление трансформировать поэтический язык. Отличие подчеркивается его апо-

литичностью и отсутствием «зауми». То, что он «темен» для поверхностного читателя, идет от того, что поэт видит и понимает виденное по-новому; читателю, чтобы понять поэта, нужен не какой-нибудь особый ключ, а только – внимание. Если Пастернак идет от какого-либо из мастеров, то прежде всего от Анненского, который был тоже несколько «темен» по той же причине; но Анненский был болезненным декадентом до самой сердцевины – Пастернак же совершенно свободен от всякой болезненности: его стихи взбадривают, и его поэзия вся – в мажорном ключе.

Написанные им несколько рассказов в прозе замечательны той же смелостью самостоятельного видения; первое впечатление странности, производимое этим распадом мира по новым линиям разлома, постепенно приводит к приятию этого нового мира, или, вернее, нового способа сведения его множественности к ясным формам. Есть основания предполагать, что Пастернак разовьется в интересного прозаика, но прежде всего он останется большим лирическим поэтом.

11. ПРОЛЕТАРСКИЕ ПОЭТЫ

Большевистский поэт-лауреат – Демьян Бедный, который явно и не поэт вовсе, а более или менее ловкий рифмоплет, автор комических и сатирических стишков, какие до революции имелись в каждой провинциальной газете. Вожди предпочитают его Маяковскому, поскольку он вполне правоверен, но к литературе он имеет такое же отношение, как и Луначарский, т. е. никакого.

Сразу же после революции большевики начали развивать пролетарскую культуру и даже создали специальное учреждение, которое должно было за этим присматривать, – «Пролеткульт».

Одной из обязанностей «Пролеткульта» было организовать пролетарскую поэзию и научить пишущих стихи рабочих писать как надо, на уровне современных стандартов. Сначала главной пролетарской студией руководил Брюсов, и первый контингент пролетарских поэтов был отмечен его высокопарной и пустой риторикой. Эта риторическая школа пролетарских поэтов не родила ничего интересного и до некоторой степени скомпрометировала самую идею пролетарской поэзии. Единственным поэтом, которого можно было бы поставить в актив пролетарской поэзии, был А. Гастев, написавший несколько стихотворений в прозе во славу машин и индустриализации, но, видимо, поняв их пустоту, он бросил литературу. Нынешние пролетарские поэты поднялись на более высокий технический уровень, поскольку их обучали самые разные мастера, и по современности своей техники они вполне на уровне буржуазных поэтов. Но, несмотря на всю эту техническую модернизацию, поэзия Безыменского и Обрадовича, которых больше всего поднимает коммунистическая критика, есть не более, чем зарифмованная газета, замечательная более чистотой марксистского вдохновения, нежели поэтическими достоинствами.

Единственный пролетарский поэт, который не просто марксист в стихах, – Василий Казин, молодой московский рабочий, чьи стихи еще с 1921 г. привлекли внимание всех любителей русской поэзии. Хоть он и писал гимны Октябрьской революции, Казин в принципе аполитичен. Его основные темы – поэзия труда и красота мира. Каждому, кто пишет о нем, неизбежно приходит в голову слово «свежесть». Его стих – волшебная палочка, превращающая в чистое золото поэзии все, к чему она прикасается: одно из самых преле-

стных его стихотворений написано о стружках; другое решает вопрос, кого предпочитает поэт – Солнце или своего дядю Семена Сергеевича, портного, который так тщательно гладит его брюки, что в них он сможет понравиться своей девушке. И никто свежее, светлее и не банальнее, чем он, не пишет о весне и дожде.

12. МЛАДШИЕ ПОЭТЫ ПЕТЕРБУРГА И МОСКВЫ

Главная линия развития русской поэзии пролегла в основном через Москву, где обосновались все левые школы, и откуда идут все послереволюционные поэтические новинки. Северная столица императоров, напротив, – гнездо поэтического консерватизма, и творчество ее лучших поэтов – Гумилева, Ахматовой, Мандельштама – более коренится в прошлом, чем в будущем. Младшие поэтические поколения тоже более консервативны и традиционны. С 1917 г. Петербург родил меньше интересных поэтических произведений, чем Москва. Типичные молодые поэты Петербурга («пролетарские» поэты там незначительны) принадлежат к гумилевскому Цеху и объединены высоким техническим уровнем и отсутствием большой смелости. Один из интереснейших недавних поворотов поэзии Цеха – мода на английскую балладную форму: молодые поэты, как, например, Ирина Одоевцева и Владимир Познер, написали интересные баллады о революции и гражданской войне в стиле, очень похожем на подлинные баллады с англо-шотландской границы.

Более независимые петербургские поэты объединены некоторым пристрастием к риторическому напору. Он принимает чрезвычайно на-

тянутую и тяжелую форму в поэзии Анны Радловой, единственной из поэтов послереволюционного времени, для кого ни мистицизм, ни «высокие» символистские слова не стали «табу». Та же тенденция, в более конденсированной и острой форме, видна в стихах самой одаренной и многообещающей из молодых поэтесс – Елизаветы Полонской. Самый оригинальный и многообещающий из поэтов северной столицы – Николай Тихонов, офицер красной кавалерии, появившийся в литературных кругах Петербурга после окончания гражданской войны. Его стихи отражают общую петербургскую тенденцию к сгущенной выразительности; они очень насыщенны и сжаты, порой до непонятности. Главная его цель – сделать каждый стих и каждую строку максимально эффективной. Его тоже тянет к балладной форме, но он обращается с ней оригинальнее, чем остальные. Некоторые его лучшие стихотворения – предельно сжатые баллады о гражданской войне. По тону они строго-объективны и тесно связаны с молодой послевоенной школой прозы своим сознательным и намеренным невозмутимо-спокойным рассказом об ужасах и жестокостях.

В Москве тоже существуют консервативные и традиционные поэтические группы (самую важную из них возглавляет символист С. Соловьев), но тон там задают авангардные поэты. Интереснейший из молодых поэтов красной столицы – «конструктивист» И. Сельвинский, интересующийся, как и Тихонов, главным образом сконцентрированной выразительностью. Но, так как он происходит от футуристов, его больше занимает фонетическая сторона стиха, и он нередко склоняется к «зауми». Он написал несколько великолепных по сжатости и выразительности стихов, в которых с поэтической целью ввел интонации

разговорной речи. Особенно замечательны его цыганские песни, которые умудряются передавать с помощью расстановки слов и акцентов ритм хорового пения.

Несмотря на такие интересные фигуры молодого поэтического поколения, как Казин, Тихонов и Сельвинский, в целом, можно сказать, что русская поэзия сейчас переживает упадок и что после пятнадцати лет господства (1907–1922) в настоящее время она вновь уступает первенство прозе. С 1921–1922 гг. лучшие силы молодого поколения ушли в прозу, и последние два-три года характеризуются ее возрождением.

Глава VII

1. РЕМИЗОВ

Символисты, победившие в поэзии, не сразу сумели найти стиль в прозе. Их усилия в этом направлении оставались разрозненными и безрезультатными. Примерно до 1910 г. в художественной прозе господствовала школа Горького – Андреева. Но постепенно стало ощущаться влияние символизма и писателей, с символизмом связанных. Нынешняя русская проза идет не от Горького, Андреева или Бунина, а от двух писателей символистской партии – Белого и Ремизова. О романах Белого, о его роли в становлении орнаментальной прозы и о его собственной прозе тут уже говорилось в связи с остальным его творчеством. Деятельность Ремизова разворачивалась в том же направлении – тщательного, сознательного мастерства в отборе и расстановке слов, но с одним отличием. Проза Белого ритмична и «симфонична»; проза Ремизова прежде всего разговорна. Его манера основана на сказе – термин, означающий воспроизведение в написанной прозе интонаций разговорного языка, в котором особое внимание обращено на индивидуализацию предполагаемого рассказчика. Эта манера, когда-то принадлежавшая Лескову, теперь, под влиянием Ремизова, стала в русской художественной прозе преобладающей.

Алексей Михайлович Ремизов настоящий москвич. Он родился в 1877 г. на Таганке (московский «Ист-энд»). Его предками были богатые купцы, но родители Ремизова поссорились с семьей и оказались в стесненных обстоятельствах. Таким образом, Ремизов вырос в относительной бедности, и первые его впечатления были от уличной жизни промышленных кварталов столицы. Жизнь эта отразилась в отвратительных кошмарах его первого романа *Пруд*. Он получил, однако, обычное среднее образование и стал студентом Московского университета. Писать он начал очень рано (первые произведения датированы 1896 г.), но печататься стал только в 1902 г. Тем временем в 1897 г. он за какую-то пустяковую провинность был исключен из университета и сослан сначала в сравнительно цивилизованную Пензу, потом в далекий Усть-Сысольск, потом в более крупный город – Вологду. Эти старые, Богом забытые города – место действия самых характерных его вещей – *Часы*, *Стратилатов*, *Пятая язва*. В Вологде он женился на Серафиме Павловне Довгелло, которой посвящены все его книги; она известный палеограф (теперь преподает русскую палеографию в Сорбонне). В 1904 г. с него был снят полицейский надзор, и он получил возможность выбрать место проживания. Он поселился в Петербурге, где прожил до 1921 г. Произведения его с 1902 г. стали появляться в изданиях модернистов. Первая книга появилась в 1907 г. Долгое время у его произведений было очень мало читателей, и даже модернисты смотрели на него с легким удивлением и не всегда охотно предоставляли ему свои страницы. Так, в 1909 г. редактор *Аполлона*, главного журнала модернистов, отказался печатать *Историю Стратилатова*, которая сейчас признана шедевром и первоисточником чуть ли не всей

последующей русской художественной прозы. Но в литературных кругах Ремизов стал чрезвычайно популярен. Со свойственным ему причудливым и лукавым юмором он изобрел целую организацию, которой был канцлером – Великую Вольную Обезьянью Палату. У многих видных русских писателей и издателей имеются грамоты, подтверждающие тот или иной их сан в этой палате, написанные великолепным рукописным шрифтом XVII века и подписанные *propria cauda* Асыка, царь обезьяний. Первыми кавалерами этого ордена стали ближайшие друзья Канцлера – философы Розанов и Шестов. Его комнаты были настоящим зверинцем всевозможных игрушечных зверей и чертиков, которые являются героями многих его произведений. Постепенно, особенно же после *Стратилатова*, ставшего известным еще до того, как был напечатан, Ремизов сделался главой новой литературной школы, и к началу войны печать была заполнена подражаниями *Стратилатову* и другим ремизовским рассказам. Пришвин, А. Н. Толстой и Замятин были первыми его последователями. В 1916 г., когда эгоистичная и близорукая политика Антанты требовала, чтобы Россия мобилизовала больше людей, чем могла вооружить, был мобилизован и Ремизов, но после врачебного обследования был освобожден по болезни. После своего исключения из университета Ремизов не принимал участия в политике, но то, что он писал во время войны, в 1917 и в последующие годы, замечательно необыкновенной отзывчивостью на жизнь нации. Нигде атмосфера Петербурга в трагические 1914–1921 годы не передана так убедительно, как в книгах Ремизова *Мара, Взвихренная Русь* и *Шумы города*. Он не становился ни на чью сторону – ни в 1917 г., ни потом. *Слово о погибели Русской земли*, написан-

ное в августе-сентябре 1917 г., хотя и «политично» в лучшем, широчайшем греческом смысле слова, совершенно вне партийной политики. Прожив в Петербурге все самые голодные и холодные годы, Ремизов, чье здоровье было серьезно подорвано перенесенными лишениями, получил, наконец, разрешение советского правительства уехать из России. В конце 1921 г. он приехал в Берлин, потом в 1923 г. переехал в Париж. Несмотря на жизнь за границей Ремизов по-прежнему занимает строго аполитичную позицию, даже когда пишет о «политике». Это не помешало советскому правительству запретить ввоз его книг в СССР – из-за их мистического и религиозного характера.

Творчество Ремизова – самое разнообразное в русской литературе; оно настолько разнообразно, что немногие из его поклонников могут восхищаться им в целом. Тем, кто ценит «подпольную» достоевщину *Пруда*, вряд ли покажется интересной камерная наивность *В поле блакитном*; тех, кто любит лирическое красноречие его мистерий или *Слово о погибели Русской земли*, отвратят напечатанные в частном порядке нецензурные сказки вроде *Царя Додона*. Ухватить сущность ремизовской личности или понять принцип, объединяющий его творчество, – труднейшая, почти невыполнимая задача, настолько он неуловим и многосторонен. Он величайший юморист – и в то же время иной раз проявляет такое отсутствие чувства юмора, что хочется записать его в разряд самых «священнодействующих» символистов. Связь его с ними непреложна. Он принадлежит к тому же пласту в истории русской цивилизации. Но в нем есть нечто большее, чем просто символизм, и отличает его от современников глубокая укорененность в русской почве. Он впитал и усвоил всю русскую традицию, от мифологии языче-

ских времен до русифицированных форм византийского христианства, до Гоголя, Достоевского и Лескова. Он самый натуральный славянофил из современных русских писателей. Он, кстати, один из тех, кто опровергает распространенное и поверхностное представление о России как главным образом крестьянской стране. Все самые оригинальные и «русские» из русских писателей – Гоголь, Григорьев, Достоевский, Лесков – не принадлежали к крестьянству и не знали его. То же можно сказать о Ремизове: он жил в московском «Ист-энде», в Петербурге, в больших и малых провинциальных городах, но в деревне никогда не провел более двух дней кряду.

Ремизов человек книжный, рукописный, не зря он женился на палеографе. Никто в России не говорил о книгах с такой искренней любовью; ни в чьих устах слово «книжник» не звучит такой похвалой и нежностью. В его творчестве многое есть переработки фольклора или древних легенд. Одна из его книг *Россия в письменах* – комментарий к некоторым старинным рукописям, оказавшимся в его владении. Он писатель-труженик, и не в одном, а во многих смыслах. Он не только работает над стилем так же тщательно и терпеливо, как Чарльз Лэм (с которым у него есть кое-что общее), но даже сам его почерк – тщательное и искусное возрождение рукописного шрифта семнадцатого столетия.

Творчество Ремизова можно разделить на то, что мы условно назовем его прозой и поэзией. Собственно, метрически-поэтического он не создал ничего, но разница в языке и художественном предмете между его рассказами и, скажем, *Словом о гибели* позволяет нам говорить о его поэзии, отличной от его же прозы. И по своей внутренней ценности, и по историческому значе-

нию его проза важнее его поэзии. Именно своей прозой он оказал такое большое влияние на молодое поколение писателей. Несмотря на свое громадное разнообразие эта проза объединяется общим устремлением – «разлатинить», «расфранцузить» русский литературный язык и восстановить его природную русскость. Русская литературная проза, с самого начала своего, с XI века и до сегодняшних газет никогда не была свободна от иностранных грамматических влияний. Греческое влияние славянских переводов церковных текстов, латинское влияние школ в XVII–XVIII вв., французское влияние, преобладающее со времен Карамзина и Пушкина, – все это густым слоем наложилось на современный русский литературный язык, и потому он так непохож на разговорный народный и на язык высших классов до вмешательства школьного учителя. Разница заключается в основном в синтаксисе, и даже такие писатели, как Толстой, старавшиеся писать намеренно разговорным языком, не могли обойтись без латинизированного и офранцуженного синтаксиса. Только Розанов в своей «до-гутенберговской» прозе стал создавать более «разговорные» формы письменного русского языка. Ремизов пошел дальше. Его проза, как я уже говорил, -- это сказ; иначе говоря, она воспроизводит синтаксис и интонацию разговорного языка, причем в его наименее литературных и наиболее необработанных формах. У него острое чувство слова, индивидуального слова и грамматической композиции. Проза его, часто умышленная и затейливая, всегда остается новой и никогда не впадает в литературные штампы. Он научил русского писателя ценить слова, думать о них как о самостоятельных существах и не употреблять их как знаки или простые части стандартных речевых групп. Нередко он заходит

в этом направлении слишком далеко: не может преодолеть искушения употребить хорошее старое слово, на которое он наткнулся в каком-нибудь старом документе или, в случае нужды, сочинить новое. Его влияние на язык параллельно влиянию футуристов, которые тоже занимались лингвистическим творчеством (Хлебников) и делатинизацией языка.

Проза Ремизова – это его романы и рассказы из современной русской жизни; легенды, взятые из *Пролога* или апокрифов; народные рассказы и сказки; сны; мемуары и дневники; комментарии к древним документам.

Он не рассказчик в настоящем смысле этого слова, и его влияние на молодое поколение немало способствовало распаду повествовательной формы. В ранних его рассказах силен лирический элемент. В них постоянно присутствует гротескное, необычное, с оттенком психологической странности, напоминающей Достоевского. Типичный пример – *Принцесса Мымра* (1908), один из последних – и лучших – рассказов этой серии, где речь идет о жестоком разочаровании школьника, платонически влюбленного в проститутку. Рассказ пропитан «достоевской» атмосферой сильнейшего стыда и унижения. Другие ранние его рассказы фантастичны; там действуют знакомые домовые и чертенята русских народных верований, о которых Ремизов рассказывает, словно бы подмигивая, но которые при всем том порой приносят серьезный вред. Самые крупные вещи этого периода – *Часы* (написано в 1904, напечатано в 1908) – рассказ о провинциальной жизни, который кажется только начальным наброском по сравнению с последующими; и *Пруд* (1902–1905) – роман о Москве, где писатель воспользовался впечатлениями своего детства. В романе еще немало неряшливо-

го поэтического «модерна», напоминающего неприятную манеру некоторых польских и немецких романистов, – но он производит сильнейшее впечатление. Сила страдания, сила сочувствия чужому страданию, болезненное внимание к страданию, где бы оно ни проявлялось (как у Достоевского), в этом романе находит свое самое глубокое выражение. Вся книга как бы непрекращающийся пароксизм страдания и мучительного сострадания. Грязь и жестокость изображены с беспощадным реализмом, ужаснувшим даже тех, кто привык к Горькому и Андрееву. Та же тема в *Крестовых сестрах* (1910), где нищета и убожество обитателей большого петербургского дома – Дома Буркова – вырастает в символ мира нищеты. Главная тема книги – жестокость судьбы к «безответным», вечно невезучим существам, которые рождаются на свет лишь для того, чтобы стать жертвой жестокости и предательства.

В 1909 г. Ремизов написал *Историю Ивана Семеновича Стратилатова* (сначала она называлась *Неуемный бубен*). В формальном смысле это его шедевр. Действие повести происходит в провинциальном городе и строится вокруг чиновника Стратилатова, одного из самых поразительных и необычайных созданий во всей портретной галерее русской литературы. Как большинство ремизовских персонажей, это подпольный человек, но с такими особенностями, которые остались вне внимания Достоевского. Повесть великолепно построена, хотя не в чисто повествовательном плане. Из всех русских писателей только Ремизов умеет вызвать ощущение странной жути какими-то средствами, в которых вроде бы нет ничего ужасного или жуткого, а все-таки является непреодолимое впечатление, что тут присутствуют дьяволята. *Пятая язва* (1912) – также история из про-

винциальной жизни. Тут меньше странностей и больше пронзительного человеческого интереса. Это история щепетильно-честного, но холодного и бесчеловечного и потому чрезвычайно не любимого в городе судебного следователя на фоне провинциальной лени, грязи и злости. В конце концов ненавистного следователя вынуждают совершить вопиющую и непростительную судебную ошибку, и поэтический суд Ремизова представляет его крушение как искупление прежней холодной и бесчеловечной неподкупности. К тому же периоду относится *Петушок* (1911), пронзительная, трагическая история мальчика, убитого случайным выстрелом во время подавления революции. Этот рассказ имел особенное влияние благодаря чрезвычайно богатому «орнаментальностью» разговорному стилю.

В более поздних рассказах стиль Ремизова становится чище, строже, оставаясь таким же характерным и бережно-внимательным к слову. Годы войны отразились в *Маре* (1917), куда вошел *Чайник*, удивительно тонкий рассказ о жалости и чувствительности. Построен он с чеховским искусством и принадлежит к длинному ряду рассказов о жалости – характерных для русского реализма, – куда относятся гоголевская *Шинель* и тургеневская *Муму*. Революция и большевистский Петербург отразились в *Шумах города* (1921), в котором также много лирики и легенд. Последний его роман, широко задуманный, появился только частично в *Русской Мысли* (1923-1924). Он содержит сильно написанный, синтетический характер злорадствующего пессимиста, философа Будилина, который, подобно Стратилатову, весь окутан аурой бесовского присутствия.

Несколько в стороне от прочего стоит *В поле блакитном*; Ремизов начал писать его в

1910 и напечатал в 1922 г.; с тех пор появились продолжения. Это история девочки Оли, сначала дома в деревне, потом в школе, потом в университете, где она становится эсеркой. Это одна из лучших его повестей – еще и потому, что здесь он воздерживается от излишеств стиля и оригинальничания, сохраняя главное – чистоту разговорного языка. Тут замечательно воссоздана тонкая и мягкая атмосфера старосветского деревенского дома и прелестно написана героиня. Но это, скорее, не роман, а ряд жизненных зарисовок и анекдотов.

Ремизов все больше и больше стремился вырваться из жестких границ художественного вымысла и обратиться к формам более свободным. Из того, что создано в этих формах, интереснее всего *Взвихренная Русь*, замечательно свободно, не по-журналистски написанный дневник его революционных впечатлений, и *Розановы письма* (1923) – приношение, достойное памяти этого удивительного человека, который был его близким другом; но это книга, написанная русским для русских, и иностранцам будет совершенно непонятна. Та же тенденция к более свободному и неформальному способу выражения явлена в *России в письменах*, где комментируются документы начала XVIII века. Но везде Ремизов остается изумительным стилистом; нигде его лукавый и капризный юмор не проявляется свободнее и страннее. Это подмигивание, иногда просто шутливое, а иной раз неожиданно жутковатое, и есть, пожалуй, окончательное и истинное выражение ремизовской личности. Оно снова появляется в *Снах*; тут в самом деле рассказываются сны, вполне реальные, настоящие, самые обыкновенные, какие каждому случается видеть, но оживленные той особой логикой, которая понятна только спяще-

му и становится странной и дикой ему же, когда он проснулся. Введенные в *Взвихренную Русь*, они и придают ей ту неподражаемую атмосферу, которая свойственна только ремизовским вещам.

Своя логика есть не только у снов, но и у народных сказок, притом совершенно непохожая на нашу. Именно эта восхитительная «сказочная» логика придает особое очарование многочисленным и разнообразным сказкам Ремизова (русское слово «сказки» обычно переводится на английский как *fairy-tale*, но это не совсем точно. Немецкое слово *Marchen* точнее). Некоторые сочинил он сам и они связаны с Олей, героиней *Блакитного поля*. Они, пожалуй, самые прелестные – до того убедительны и несомненны обитающие там совершенно живые зайцы, медведи и мыши, до того жутковато-обыденны домовые и черти, до того заразительна их неподдельная сонная логика.

Эти сказки собраны в книгу под названием *Сказки обезьяньего царя Асыки*. Те же качества, но уже без детской атмосферы, мы находим в *Сказках русского народа*, основанных на настоящем фольклоре, но обретающих восхитительную новизну в руках Ремизова. Тем же стилем написаны *Николины притчи*, но они серьезнее и имеют явно религиозное устремление. Народное представление о Николае-чудотворце, добром святом, помогающем в каждом деле, помогающем даже обмануть и украсть и всегда готовом заступиться перед Богом за бедного человека, особенно близко ремизовскому сердцу. *Притчи* – связующее звено между сказками и легендами. Некоторые легенды, особенно те, что входят в *Траву-мураву* – просто забавные, сложные истории с приключениями и чудесами, в стиле греческих романов – где абсурд с особой любовью подчеркивается рассказ-

чиком. Прекрасный пример этой манеры *Аполлоний Тирский*, который, к тому же, является шедевром русского народного языка. Другие легенды более риторичны и орнаментальны и в них отчетливее сказалась религиозная направленность, которая близка розановскому культу доброты. Ремизов особенно останавливается на известной легенде о схождении Богородицы в ад, где она была так растрогана страданиями грешников, что пожелала разделить их, и в конце концов добилась от Бога, что на сорок дней в году грешные души будут выпускаться из ада. Эта легенда, византийского происхождения, особенно популярна в России, и Ремизов видит в ней основное религиозное установление русского народа – религию чистого милосердия и сострадания. Большинство ремизовских легенд взято из древнеславянских текстов, канонических или апокрифических, тоже в конечном счете византийского происхождения. Но он не избегает и других источников. Некоторые его легенды идут с Запада. Недавно он предпринял обработку фольклора разных примитивных народов и уже опубликовал кавказские, сибирские, тибетские и кабильские народные сказки в собственной редакции.

Ремизовские легенды – связующее звено между его прозой и поэзией. *Аполлон Тирский* написан в чистейшей разговорной манере, а ранний *Лимонарий* (1907) – в высоком славянском стиле с лирической окраской. Его «стихи» (за малым исключением написанные не стихотворным размером, а ритмической прозой) почти так же разнообразны, как его «проза». Сюда входят очаровательные стихотворения в прозе, которые вместе со сказками Асыки составили книгу *Посолонь* и ее раздел *К морю-океану*. Сюда входят и лучшие страницы из *Шумов города*, внушенные

жизнью Петербурга в 1918–1921 гг., как, например, изумительные «заборы», лирика о весне после «звериной» зимы 1919–1920 гг.: проходя по петербургскому предместью, где последние заборы разбираются на дрова, он внезапно видит вдали безграничное море. Многие его стихотворения в прозе полны пафоса и риторики, но это искупается великолепным мастерством слова и силой эмоции. Таково *Слово о погибели Русской земли*, написанное в сентябре 1917 г. Оно пронизано страстной любовью и горячим страданием за родную землю.

Но в целом ремизовская поэзия «вторична»; это стихи «книжника», которые не были бы написаны, не будь старинной поэзии в древних канонических и апокрифических книгах. Эта вторичность видна и в его пьесах-мистериях, также основанных на апокрифических и народных пьесах. Тем, кто любит Ремизова-юмориста, не придется по вкусу ни *Бесовское детство*, ни *Георгий Храбрый*, ни *Иуда, принц Искариотский*. Это пьесы ритуальные, иератические, пропитанные древними поверьями и символизмом. Даже *Царь Максимилиан* (1918), основанный на нелепой и забавной народной одноименной пьесе, превращен в мистерию с глубокими символами. Тут Ремизов более чем где-либо является современником символистов. Насколько велико было влияние стиля его прозы и его провинциальных вещей, настолько же мало влияния оказали его поэзия и драматургия. Основное отличие между Ремизовым и его последователями коренится в разнице поколений: те, кто родились около 1885 г., в главном своем выражении мистики и символисты; те, кто родился позже, – нет. Ремизов – мастер, лингвист, реалист – имеет множество последователей; Ремизов – поэт и мистик – влияния не имеет.

2. А. Н. ТОЛСТОЙ

Характерной чертой для писателей пост-символистского поколения (как я уже указывал в предыдущей главе, говоря о более молодых поэтах) является сознательное отвержение всякой идейности. Всевозможные «вопросы», проблемы и всяческая мистика стали немодными и вскоре станут полностью запретными. Жизнь принимается такой, какая она есть, и новый реализм вырос на месте ухищрений символизма и бесплодных исканий Горького и Андреева. Этот реализм и отсутствие какой бы то ни было «идеологии» отчетливо видны в произведениях первого романиста новой школы, которому удалось завоевать всеобщее читательское расположение. А. Н. Толстого можно причислить к новой пост-символистской школе, во-первых, потому, что его литературная индивидуальность сформировалась под влиянием символизма – на «Башне» Вячеслава Иванова и в населенной обезьянами квартире Ремизова; во-вторых, потому, что, хотя в основе своей он наименее мистический и метафизический писатель из всех, он при этом совершенно свободен от «идеологических требований», без которых не могло быть досимволистского писателя реалистической школы.

Граф Алексей Николаевич Толстой родился в 1882 г., в Самарской губернии. Он принадлежит к той же ветви семьи, что и его знаменитый однофамилец, и другой однофамилец и тезка – поэт Толстой. Мать его была Тургенева. Он происходит из класса, не имевшего ничего общего с *интеллигенцией*. Да и как писатель он с самого начала принадлежал к новой поэтической и артистической петербургской богеме, а не к старому, воодушевляемому общественными интересами

литературному миру. Он появился в печати в 1908 г. книгой стихов, за которой в 1909 г. последовала прелестная книга народных сказок, а в 1911 – вторая книга стихов. Он обещал стать очень интересным поэтом, но еще до этого стал писать рассказы, и его книга рассказов в 1910 г. имела большой успех. После 1911 г. он больше стихов не писал. В довоенные и военные годы он был видной фигурой петербургского литературного мира, и его рассказы и романы с удовольствием читались многочисленными читателями. Он начал писать пьесы, которые тоже имели некоторый успех. Но военные его рассказы (он отправился на фронт как военный корреспондент) ничего не прибавили к его репутации и не делают ему чести. Во время Гражданской войны он оказался на стороне белых и после эвакуации из Одессы (1919) поселился в Париже. Но в 1921 г., когда началась сменовеховская кампания примирения с большевиками, он, соблазнившись подобием большевистского национализма, перешел на сторону Советов. В течение некоторого времени он был литературным редактором большевистской газеты в Берлине, а затем возвратился в Россию. Его «смена вех» не оказала влияния на эмигрантскую среду, поскольку его моральная и интеллектуальная репутация никогда не стояла особенно высоко, и никто никогда не принимал всерьез его поступков.

Самая выдающаяся черта личности А. Н. Толстого – удивительное сочетание огромных природных дарований с полным отсутствием мозгов. Пока он просто и доверчиво отдается потоку своей природной творческой мощи, он очаровательный и ни на кого не похожий писатель; стоит ему покуситься на выражение мыслей – и он становится жалок. Поскольку он очень редко полностью воздерживается от мыслей, очень немногие его

произведения безупречны. Но по изобразительному дару и стихийной творческой силе мало кто из современных писателей ему равен, и уступает он разве только одному Андрею Белому. Одно из лучших его качеств – великолепный, вкусный, не книжный русский язык, которому он научился у себя дома, в Самаре, и которому дал волю под влиянием Ремизова.

Стихи его по большей части написаны на фольклорные сюжеты; их темы – мифологические картины природы или народные легенды. Мифологические стихи были очень высоко оценены мифопоэтическими мистиками «Башни»; но лучшие качества Толстого ярче проявились в легендах, свободных от всяких мифологических додумываний; они полны мыслей и, даже когда граничат с бессмыслицей, заражают своей непобедимой жизненной силой. То же можно сказать о *Сорочьих сказках* (1909), таких бодрящих и восхитительных именно потому, что они свободны от малейших умственных и эмоциональных элементов: это чистая радость воображения, освободившегося от законов причинности.

Из рассказов Толстого лишь немногие вполне хороши, и это не только из-за его вечных стараний преодолеть свою умственную ограниченность, но и по причине глубинного дефекта его таланта: у него великолепная *манера* рассказа, но полное неумение его *построить*. Все его рассказы производят впечатление какого-то странного алогичного головокружения: никогда не знаешь ни что произойдет, ни почему. Закон причинности в его мире отсутствует, и рассказы развиваются не то как сны, не то как сказки. Это могло бы и не быть недостатком, если бы Толстой понимал свою ограниченность и не старался залатать нехватку логики заемными идеями и картонной психологи-

ей. Его достоинства – изумительная яркость и сила воображения, прямота рассказа, и высший дар – умение сообщать своим персонажам жизнь. Но и тут мешает его природный недостаток ума; он умеет создавать только дураков, чудаков, простаков и идиотов: все его люди отмечены печатью глупости. Когда появились первые его рассказы – все они были о разложившемся дворянстве Заволжья – глупость его персонажей объясняли как неминуемый результат этого дворянского разложения. Сам Толстой весело соглашался с этим объяснением, но стоит прочесть рассказы, где он описывает другую среду, как становится ясно, что эта черта присуща скорей автору, чем его персонажам. Ранние рассказы принадлежат к числу лучших: в них он избегает умствований, и некоторые из них даже, так уж случилось, великолепно построены, как, например, трогательная (и нелепая) история глупого, романтичного, провинциального дворянина Аггея Коровина в Петербурге. Романы, написанные перед войной, менее хороши: *Сокровища земные* (1911) – предел нелепости; *Хромой барин* (1912) обезображен совершенно неуместными попытками соревноваться с психологическими тонкостями Достоевского. Рассказы о войне и революции (*Привидение*, 1918) написаны по-толстовски, но как рассказы о войне и революции немногого стоят. Роман его *Хождение по мукам* (1920–1921), задуманный как синтез русской жизни до и во время войны, в своем выполнении этого замысла – тоже неудача. *Аэлита* – история о людях на Марсе в стиле Г. Дж. Уэллса – как будто написана специально, чтобы продемонстрировать недостатки своего автора. Научная и фантастическая части до смешного плоски и нелепы. Зато в книге есть один из самых восхитительных толстовских персонажей – красноармеец Гусев со

своим деловым и ничуть не удивленным отношением к Марсу и марсианам. Последний роман Толстого – *Ибикус* (пока напечатано только начало) – история приключений современного спекулянта во время революции и Гражданской войны. Здесь нелепость Толстого достигает своего предела, но она тут такая бесприместная и беспечная, что, можно сказать, перестает быть недостатком и становится достоинством.

Самая лучшая повесть Толстого – *Детство Никиты*, написанная во Франции в 1919–1920 гг. Это рассказ о десятилетнем мальчике в отцовском имении под Самарой. Повесть написана без претензий, без волчьих ям, которыми изобилуют другие его произведения. Сюжета нет, но несколько эпизодов (вполне обычных) рассказаны с изумительной яркостью и искренностью. Русских книг для детей много, некоторые из них – великие, но *Никита* А. Н. Толстого должен занять свое, уникальное место между ними за неподдельную жизненность и яркость.

То, что было сказано о неумении А. Н. Толстого строить повествование, еще более справедливо относительно его пьес, не доставивших ему заметного места среди драматургов. Достоинства его проявились в них всего меньше, а недостатки сказались даже в преувеличенном виде. Но в них есть здоровая и приятная черта честной и ни на что не претендующей мелодрамы.

3. ПРИШВИН

Михаил Михайлович Пришвин старше Ремизова: он родился в 1873 г. Но лучшие его вещи написаны под несомненным влиянием более молодого писателя. В литературе Пришвин начал с этнографии. Первые его две книги *В краю непуга-*

ных птиц (1907) и *За волшебным колобком* (1908) – отчеты о его путешествиях по северной России, содержащие ценный материал для изучения очень своеобразной крестьянской цивилизации в краю между Онежским озером и Белым морем, а также быта и нравов моряков-североморцев. Изучение этого быта показало Пришвину ценность и оригинальность необразованного русского человека и «нелатинизированного» русского языка. Даже познакомившись с Ремизовым, Пришвин не отдался целиком литературе, и большая часть написанного им оставалась «гражданской» и «общественно-полезной» описательной журналистикой. Только качество его русского языка ставит эти вещи выше общего уровня подобных писаний. Но перед войной Пришвин написал несколько рассказов, доставивших ему почетное место среди писателей-художников. Эти рассказы о провинциальной жизни, свободные от социальных забот и пропитанные крепкими, кисловатыми запахами лесной почвы его родной Смоленской губернии. Большей частью это рассказы об охоте и о жизни животных, жизни, общей с природой. Один из этих рассказов – *Крутоярский зверь* (1913) – бесспорный шедевр, лучший рассказ о животных на русском языке. За один этот рассказ Пришвин должен быть признан классиком. Это рассказ о помещике-охотнике Павлике Верхне-Бродском и его сеттере Лэди. Ремизовский провинциальный фон только рамка для стихийной силы природы – борьбы за самку, – которая и является основной темой рассказа.

После революции Пришвин опубликовал одну книгу – *Курымушка* (1924), по всей видимости, автобиографию. Это очень хорошая книга, полная восхитительных эпизодов с подлинной атмосферой детства. Сюжет первой части очень

похож на *Котика Летаева* – постепенное формирование детского мира как процесс объяснения слов – но до чего же манера Пришвина отличается от манеры Андрея Белого! Особенно замечательна в книге ее крайняя простота и отсутствие претензий, столь непохожие на общее направление русской литературы.

Другой писатель без претензий, находящийся под влиянием Ремизова, – Иван Соколов-Микитов, чьи «сказки» и рассказы, написанные замечательным, чистым и характерным русским языком, дышат подлинным, неподдельным духом фольклора.

4. ЗАМЯТИН

Евгений Иванович Замятин, ставший в итоге очень оригинальным писателем, тоже начинал как ремизовец. Он родился в 1884 г. в Лебедяни (Тамбовская губерния, Центральная Россия), учился кораблестроению в Петербургском политехническом институте. В 1908 г. получил диплом инженера-кораблестроителя и предложение готовиться к научной карьере. Первыми его литературными произведениями были технические статьи о кораблестроении. Литературная деятельность его началась в 1911 г., когда он опубликовал *Уездное*. Во время войны он жил в Англии, где строил корабли для русского флота. В 1917 г. вернулся в Россию. Вместе с Гумилевым сделался главой литературной студии, и большинство петербургских молодых прозаиков стало его слушателями. Одновременно он преподавал кораблестроение в Политехническом институте. Соединение в одном человеке писателя и инженера не прошло бесследно для писателя: Замятин стал одним из главных проводников «формального», технического отно-

шения к литературе среди молодого писательского поколения. Советские власти недолюбливают Замятина и считают его одним из опаснейших «оставшихся эмигрантов». Литературная продукция его невелика, что неудивительно, учитывая его инженерные занятия и тщательную манеру письма. Им написаны три тома рассказов, *Уездное* (и другие рассказы) (1916); *Островитяне* и *На куличках*; несколько сказок – вернее, сатирических басен в прозе (*Большим детям сказки*), пьеса *Огни святого Доминика* (все это вышло в 1922 году) и роман *Мы*, который не будет опубликован до тех пор, пока советская цензура не переменит своих методов.

Ранние рассказы Замятина, которые вошли в сборник *Уездное*, прямо происходят от ремизовского *Стратилатова*. Провинциальная жизнь дана в самом своем пошлом и гротескном аспекте. Написаны рассказы продуманно отобранным и выразительным языком, с явным предпочтением редких и местных словечек. Жуткая, бездарная пошлость и мертвящая скука – такова атмосфера в этих рассказах. Позднее Замятин отрывается от русской провинциальной почвы и ремизовского словаря и постепенно развивает собственную манеру, основанную на подчеркивании, при помощи сложной системы метафор и сравнений, выразительной ценности многозначительной детали. Его стиль перегружен словесной выразительностью и образностью. Это избыточное богатство выразительных средств часто нарушает течение рассказа, превращая его в простую мозаику деталей. Такой метод близок к кубизму в живописи – персонажи Замятина отождествляются с геометрическими формами, которые автор им придает. Так, главной характеристикой англичанина, героя *Островитян*, становится квадрат-

ность. И *Островитяне*, и *Ловец человеков*, тоже написанный об англичанах, отчетливо-сатиричны, как и *На куличках*, утонченно-гротескная и преувеличенная карикатура на скучную уединенную жизнь восточносибирского гарнизона. Повесть *На куличках* была опубликована во время войны, и автор попал под суд. И тут, и в своих английских повестях Замятин, несмотря на тщательность и продуманность своего художественного метода, проявляет странную несведущесть: он недостаточно знает как русскую, так и английскую армейскую жизнь. Этого нельзя сказать о его рассказах из советской жизни. Один из лучших и, возможно, его шедевр – *Пещера* – переведен на английский язык. Это рассказ очень характерный для его метода: весь – одно сплошное сравнение. Жизнь буржуазной пары в нетопленной комнате большевистского Петербурга в северную зиму сравнивается с жизнью в пещере человека эпохи палеолита; богом пещеры является железная печка, на час в день согревающая комнату; этот бог милостив, только если удовлетворен жертвоприношениями – топливом. Таков метод, которым Замятин придает единство своим рассказам: целая семья метафор (или сравнений), над которыми господствует одна метафора-матка. Роман *Мы*, который неизвестно когда появится, – научный роман о будущем, написанный, если судить по рассказам о нем, в новой поразительной манере, являющей собой дальнейшее развитие замятинского кубизма. *Огни святого Доминика* – слабая пьеса (как пьеса) – слишком перегруженная деталями, от которых Замятин не может отказаться и которые в пьесе неуместны. Это рассказ об Инквизиции и очень прозрачная аллегория ЧК. *Большим детям сказки* тоже остро-сатиричны и

этим, как и большой изысканностью стиля, напоминают *Политические сказочки*, которые в 1905 г. написал Сологуб.

Замятин имел большое влияние как мастер, или, скорее, как учитель литературы, и современная художественная литература, особенно петербургская, своей формальной усложненностью в значительной степени обязана ему. Он к тому же интересный критик, и его рецензии всегда заслуживают внимания.

5. МЕМУАРЫ И ИСТОРИЧЕСКИЕ РОМАНЫ

Великие события 1914-го и последующих годов породили обильный урожай произведений, стоящих вне основной линии развития литературы и интересных в основном с информативной точки зрения. Но некоторые из них выделяются своими литературными достоинствами.

В войну их появилось немного. Единственная книга участника войны, достойная упоминания, это *Из писем прапорщика-артиллериста* (1918) Федора Степуна. Степун – необыкновенно глубокий и искренний мыслитель, истинный демократ и истинный патриот, сочувственно и проникновенно анализирующий трагическую судьбу армейского офицера.

Книги о войне Эренбурга и Шкловского будут разобраны позднее. Остается *Народ на войне* Софьи Федорченко (1-е изд. 1918; потом многократно переиздавалась). Это, по утверждению автора, точная запись солдатских разговоров и песен, услышанных во время войны. В какой степени тут участвовало авторское воображение, пока неясно. Это, безусловно, крайне интересная книга, необходимая каждому, кто изучает вклад Рос-

сии в войну и склад ума русского солдата. Главное литературное достоинство ее – вкусный солдатский язык, передаваемый г-жой Федорченко.

Самые интересные воспоминания о Гражданской войне со стороны белых написал Василий Витальевич Шульгин, монархист, депутат Думы, который был членом Парламентского исполнительного комитета, узаконившего Февральскую революцию, и одним из двух делегатов, в чьи руки Николай II передал свое отречение. Это книга *1920-й год*, явно нелитературная, написанная в запоздалом журналистском стиле Дорошевича, с дешевыми и наивными эффектами, которые были хороши двадцать пять лет назад. Несмотря на это, книга Шульгина обладает огромной ценностью, благодаря величайшей искренности, с которой она написана. Это история отступления белых из Киева в Одессу, а оттуда к румынской границе, история о том, как Шульгин попал в плен к красным, как он затевал заговоры в красной Одессе и как бежал к Врангелю в Крым. Книга полна юмора, зачастую обращенного на себя, и атмосфера тех времен воспроизведена с замечательной живостью. Другие его воспоминания менее примечательны, но так же интересны для историков.

Книга Шульгина имеет заслуженную репутацию среди думающих людей, но читающая эмигрантская масса предпочитает сочинения генерала Петра Николаевича Краснова. В 1918–1919 гг. Краснов был атаманом донских казаков и проявил большой организаторский талант. Его воспоминания о 1917–1919 гг. написаны четким, ясным, лишенным претензий стилем человека действия и как документ имеют большое значение. Нельзя сказать того же о его «литературных» произведениях. Его четырехтомный роман *От двуглавого орла к красному знамени* (1921–1922) имел самый

большой успех из всех русских книг, напечатанных после революции за рубежом. Эта книга, по-видимому, вдохновлена честолюбивым замыслом превзойти и затмить *Войну и мир*. Среди старшего поколения эмигрантов нередко приходится слышать, как сравнивают эти романы, причем не всегда в пользу Толстого. В действительности роман Краснова просто не литература. Написан он в самой бульварной манере госпожи Вербицкой. Любовные сцены и «психология» мучительно пошлы. Политическая сторона ненамного лучше: Ленин и Троцкий представлены получающими указания от сионских мудрецов. Успех романа среди эмигрантов не делает им чести. Единственно интересны в романе (ибо генерал Краснов все-таки хороший солдат) батальные сцены, написанные правдиво и просто.

Одним из последствий революции был возросший интерес к прошлому, к этому убежищу, где те, кто не в ладах с настоящим, могут найти забвение. Бегство в прошлое – главная движущая сила воспоминаний князя Сергея Волконского. Князь Волконский (род. в 1860 г.) стал известен в Америке после своего лекционного тура в 1899 г. Некоторое время он был директором императорских театров. Позднее он занялся популяризацией в России идей Жак-Далькроза. Его книги *Выразительная речь* и *Выразительное движение* – заметный вклад в теорию актерского искусства. Самые страшные годы советского хаоса Волконский пережил в России и вырвался оттуда только в 1922 г. С тех пор он издал три тома мемуаров, из которых два – его автобиография, а третий (*О декабристах*) рассказывает историю его деда, декабриста Волконского, и его жены. Сюжет хорошо знаком русским читателям (об этом написана знаменитая поэма Некрасова). Волконский пишет в то-

нах лирико-сентиментальных, идеализируя своих революционных дедушку и бабушку даже больше, чем принято. «Идея» книги – сожаление о тех временах, когда даже революционеры были изящны и аристократичны. Его автобиографические записки тоже пронизаны лирической идеализацией жизни старой аристократии, с примесью весьма благовоспитанного и изящного либерализма, когда автор говорит о самодержавии и бюрократии. Послереволюционная Россия, все время возникающая в его мемуарах, представлена только как кипящий котел грязи. Стиль его несколько нарочито небрежен, отрывочен, иногда слишком гладок, но легок и приятен.

Другой беженец в прошлое – Павел Петрович Муратов, один из колумбов древнерусского искусства, о чем я уже говорил в предыдущей главе; его *История древнерусской живописи* (1914) до сих пор остается самым полным исследованием на эту тему. Его *Образы Италии*, тоже написанные до войны, своим стилем напомнили бы английскому читателю хорошо знакомого ему Вернона Ли, разведенного пожиже. В голодные и холодные 1918–1921 годы он обратился к художественной литературе и написал роман *Эгерия*, об итальянском XVIII веке. Там есть сложная любовная и политическая интрига, и весь он проникнут любовью к барочному Риму и римской Кампанье. Стиль имитирует стиль восхитительного романа Анри де Ренье *La double Maitresse*. *Эгерия* не свидетельствует о большой творческой силе, но она продукт высочайшей культуры и сильнейшей любви к красоте. Патетическое звучание сообщает ей помещенная на последней странице дата: Москва, 1920 год. С тех пор Муратову удалось еще раз увидеть Италию и разделить восторги италь-

янцев по поводу заново открытого искусства художников барокко.

Еще один обращенный в прошлое писатель – Марк Алданов (псевдоним Марка Александровича Ландау), но его исторические романы отнюдь не бегство от современности. Напротив, он изучает прошлое, чтобы понять настоящее, и его романы о французской революции надо читать с точки зрения революции русской. У Алданова «латинский» ум, он ироничен и превыше всего почитает здравый смысл. В нем есть что-то от Стрэйчи, хотя он очень далек от свойственного автору *Королевы Виктории* идеального чувства меры. Первый его роман *Святая Елена* (1921), который переведен на английский язык, является лучшим его романом; он менее перегружен эрудицией и аллюзиями на сегодняшний день, чем *Девятое термидора* (1923). Но оба романа – занимательное чтение и к тому же свободны от греха излишнего мудрствования, которое убивает исторические романы Мережковского. Алданов, кроме того, острый и колкий политический автор. Его французская книга о Ленине (1921) написана со слишком очевидным предубеждением, но эссе *Клемансо и Людендорф*, напечатанное тогда же, выдерживает сравнение с самыми блестящими портретами м-ра Дж. М. Кейнза.

Другой писатель, которого можно сравнивать с м-ром Литтоном Стрэйчи, – Георгий Блок (двоюродный брат великого поэта), чьи прекрасные эссе о жизни Фета (особенно *Рождение поэта*, 1924) – чуть ли не первый в России опыт создания биографии, дающей надежную информацию и одновременно читающейся как литературное произведение.

6. ШКЛОВСКИЙ И ЭРЕНБУРГ

Послереволюционная русская проза характерна преувеличенным вниманием к стилю, в ущерб «идеям» и «вопросам». Она сделалась открыто и подчеркнуто *формальной*. Произошло это под влиянием Ремизова, Белого и Замятина. Способствовало этому и рождение новой школы литературных критиков, объединенных тем, что (не совсем верно) называется *формальным методом*. «Формалистам» принадлежит сентенция: «произведение искусства равно сумме *приемов*, использованных для его изготовления» – формула, снимающая все «идеологические» и «философские» интерпретации и сводящая все развитие литературы к развитию литературных форм. Я еще буду говорить о формалистах в главе о литературной критике, но здесь уместно поговорить о самом заметном из них – Викторе Шкловском.

Шкловский родился в 1893 г. в еврейской семье, из которой уже вышло несколько заметных литераторов. Изучал филологию в Петербурге и стал главным инициатором формалистского движения и одним из основателей Опояза (Общества изучения поэтического языка), ставшего основным тараном нового учения. В 1916 г. он был мобилизован и служил механиком в автомобильной роте в Петербурге. Он сыграл заметную роль в февральско-мартовской революции 1917 года, как член партии эсеров, и стал членом Петроградского совета; его сделали комиссаром Временного правительства на фронте, сначала в Галиции (где он был ранен во время разгрома при Калуш-Галиче), потом в Персии. В 1918–1920 гг. он частью занимался разработкой своих литературных теорий, частью строил заговоры против

большевиков и воевал на их стороне против белых. В 1921 г. он был самой заметной литературной фигурой среди петербургского молодого поколения, которое он учил теории литературы. В 1922 г. он бежал из России и таким образом избежал суда за свою заговорщическую деятельность. Но после короткого пребывания в Берлине он вернулся в Россию и помирился с советскими властями. Теоретик он, несомненно, блестящий, хотя стиль у него аффектированный и неряшливый, а сам он поверхностен и совершенно лишен чувства исторической перспективы и чувства меры. Но идеи, которые он пустил в оборот – здравые идеи, оказавшиеся очень плодотворными. Как критик он умело применяет свои любимые теории к любому литературному произведению, старому и новому, отбрасывая их «идеи» и «философии» и сводя их к чисто формальным элементам. Любимый его писатель Стерн, и на примере Тристрама Шенди он продемонстрировал два своих любимых явления: «игру с сюжетом» и «обнажение приема». Недавно он опубликовал подробный анализ *Крошки Доррит*, в котором демонстрирует приемы «романа тайн». Сам он не писал художественных произведений, но у него есть место не только в теории литературы, но и в самой литературе, благодаря замечательной книге воспоминаний, название для которой он, верный себе, взял у своего любимого Стерна – *Сентиментальное путешествие* (1923); в ней рассказаны его приключения от Февральской революции до 1921 года. По-видимому, книга названа так по принципу «*lucus a non lucendo*» («роща не светит» – лат. форма, означает «по противоположности»), ибо всего замечательнее, что сентиментальность из книги вытравлена без остатка. Самые кошмарные события, как, напри-

мер, резня курдов и айсоров в Юрмии, описаны с нарочитым спокойствием и с изобилием фактических подробностей. Несмотря на аффектированно-неряшливый и небрежный стиль, книга захватывающе интересна. В отличие от столь многих нынешних русских книг, она полна ума и здравого смысла. Притом она очень правдивая и, несмотря на отсутствие сентиментальности, напряженно эмоциональна. При всех своих недостатках это самая замечательная книга на подобную тему. После *Сентиментального путешествия* Шкловский выпустил «роман в письмах» – *Zoo* (1923). Здесь все недостатки его предыдущей книги непомерно вырастают, а достоинства не сохраняются. Она жеманна, неряшлива, визглива и слишком охотно занимается личной жизнью автора и его друзей. К сожалению, эти черты стиля Шкловского имели такое же большое влияние, как его теории, и у молодых людей теперь модно начинать литературное поприще с натянуто-шутливой и претенциозной «автобиографии»*.

Влияние Шкловского шло в направлении переноса внимания с меньших узлов на более крупные, со стиля на конструкцию. Сейчас это называют «западной» тенденцией прозы, в отличие от «восточной» тенденции к избыточно орнаментальному письму. Но сам Шкловский более заинтересован в стернианских «играх» с сюжетом, чем в самом сюжете.

Он оказал большое влияние на кое-кого из «Серапионовых братьев» – литературное братство молодых людей, созданное в 1921 г. и выдвинувшее нескольких видных писателей. Самые «западные» из «Серапионовых братьев» – В. Каверин

---

*Пик этой моды был в 1922 году, а сейчас, по-видимому, мода проходит.

(псевдоним В. Зильбера) и Лев Лунц (1901–1924), чья ранняя смерть была большой утратой для русской литературы и о ком я еще буду говорить в главе о драматургии. Каверин в своих рассказах занялся реализацией идеи Шкловского об «игре с сюжетом», избрав для себя образцом фантастические конструкции Гофмана.

Бесспорно, русскому читателю надоела орнаментальная проза с ее гипертрофией стиля и отсутствием повествовательного элемента; она жаждет, больше чем когда-либо, настоящего «западного» сюжетного повествования. Многие писатели пытаются создать роман чистого действия, но пока это никому не удалось, и в литературе по-прежнему царят орнаменталисты и бессюжетные реалисты. Не слишком привередливые и искушенные вновь накинулись на импортное чтиво; с тех пор, как в 1922 г. была возрождена книжная торговля, *Тарзан* промчался по России, как лесной пожар, и сегодня там так же популярен, как в 1908 г. был Нат Пинкертон.

Литературный роман «западного» типа в России еще предстоит создать. Ближе всех к этому подошел Эренбург.

Илья Григорьевич Эренбург (род. 1891 г.) – еврейского происхождения, родился в Москве. Начал он со стихов, в которых проявил удивительное умение приспосабливаться к вкусам времени; его стихи с 1911 до 1922 гг. могли бы служить учебником по смене литературных школ. Предвоенные годы он провел в Париже и как никто из русских писателей проникся духом Монпарнаса и «Ротонды». Во время войны был корреспондентом на Французском и Македонском фронте и написал одну из лучших книг о войне на русском языке (*Лицо войны*, 1921). Она вторична и, может быть, по-французски была бы

написана лучше, но короткие отрывки, впечатления и трогательные рассказики, ее составляющие, не лишены подлинной значительности. Годы 1917–1921 он провел в России и после долгих скитаний и метаний от одной партии к другой стал большевиком и футуристом.

В 1921 г. Эренбург приехал во Францию, но был выслан оттуда как большевик. Он нашел убежище в Бельгии и там написал самую замечательную свою книгу *Необычайные похождения Хулио Хуренито*. Хуренито – мексиканец, который решил делать все, что может, для того чтобы разрушить и взорвать гнилую западную цивилизацию. Метод у него провокационный: он поощряет в цивилизации все то, что наверняка ускорит ее распад. Главное его орудие – мистер Куль, американский пуританин и миллионер, воплощение самодовольного англосаксонского лицемерия. *Хулио Хуренито* написан нейтральным «латинским» стилем; конструкция взята у Вольтера (его повести). Книга полна сухой концентрированной иронии, которая делает ее серьезной, значительной, подлинно подрывной и нигилистической.

После *Хуренито* Эренбург с необыкновенной быстротой стал экспериментировать в различных стилях, неизменно оставаясь поверхностно-интересным и по сути дешевым. Он постепенно стал автором русских бестселлеров. В особенности это подтвердилось его последней книгой *Любовь Жанны Ней* (1924) – «западной» и откровенно рассчитанной на сенсацию. Она написана в стиле французских «бульварных» романов сороковых годов прошлого века и поздних романов Диккенса. Как все, что пишет Эренбург, она вторична и оставляет нерешенной задачу создания литературного русского романа по западному образцу.

7. ВОЗРОЖДЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ ПОСЛЕ 1921 Г.

Довольно долго, с самого триумфа символистов, проза занимала в русской литературе второстепенное место. Закат ее завершился в 1918–1921 гг., когда за все три года практически не появилось ни одного нового романа или повести. В 1921–1922 гг. первым результатом возрождения книжной торговли стало появление в печати великого множества стихов, написанных в беспечатные времена. Но за этим последовало возрождение художественной прозы, ставшее самым выдающимся литературным фактом последних трех лет (1922, 1923, 1924). «Западные» тенденции, о которых я только что говорил, являются боковым, в сущности, и незначительным течением, и новая проза прежде всего является глубоко, фундаментально, сознательно, даже агрессивно русской. Несмотря на индивидуальные различия, она обладает несколькими основными чертами, характерными для всего движения: прежде всего подчеркнутым «формализмом» и орнаментализмом, особо упирающими на стиль и манеру и практически теряющими из виду тему; везде видно влияние Ремизова на стиль, Белого и Замятина – на конструкцию. Только теперь, после 1921 г., полностью осознаешь масштабы их влияния на русскую литературу. Ремизов (и из старых – Лесков) ответственны за почти полное преобладание *сказа* (имитации разговорного языка) и любовь к словесным курьезам; Белый – за стремление писать ритмично и за метод «пересечения плоскостей» и «разъединения поверхностей», исключающий прямое повествование, почему русские рассказы выглядят как картины кубистов. Но при всем этом новая литература реалистична, даже агрессивно

реалистична в английском смысле слова: крайний орнаментализм стиля идет рука об руку с предельным натурализмом описаний всего отвратительного, всего, что было «табу»: здесь Пильняк и Бабель оставили Горького и Андреева далеко позади.

Русская литература живет под очень внимательным и не всегда доброжелательным оком коммунистической партии, ее цензоров и официальных критиков. Я уже объяснял в другом месте значение слова «попутчик» и отношение к «попутчикам» разных секторов партии. Молодые романисты все – попутчики и более или менее отвечают коммунистическому требованию – быть «современными» и революционными. Они современны, потому что сюжеты их взяты из русской сегодняшней жизни; они революционны, потому что их сегодняшний день – это революция; к тому же они большевики в том смысле, что их отношение к революции не враждебно – но в них нет ни капли истинно коммунистического духа, пусть даже некоторые их них члены партии. В этом отношении даже у Маяковского, не говоря уже об Асееве, нет аналога среди замечательных прозаиков современности. Отношение этих молодых писателей к большевистской действительности, которую они описывают, может быть названо «незаинтересованным интересом» и художественным любованием великими катаклизмами, вызванными по воле русской нации, с оттенком бесспорной национальной гордости исключительным, бескомпромиссным и самобытным характером русской революции.

Писатели, о которых я собираюсь говорить, не составляют, конечно, всей посленэповской русской литературы. Есть кроме них писатели старшего поколения, о последних произведениях которых я уже говорил; есть и устарелые реалисты прежнего образца, которые начали писать поздно

и потому кажутся молодыми (как, например, Пантелеймон Романов, род. 1884), напечатавший две первые части огромного и скучнейшего романа *Россия*, по-видимому, имеющего целью дать синтез новейшей русской истории; есть пролетарские писатели, большинство которых – неуклюжие неоперившиеся птенцы, которым надо работать и учиться, прежде чем они смогут произвести на свет что-нибудь значительное. Писатели, о которых я тут говорю, – литературный пик поколения, родившегося примерно между 1892 и 1900 гг., причем писатели, а не журналисты. Эти-то писатели и есть самый интересный и ценный факт сегодняшней русской литературы.

Первый из новых писателей, обративший на себя общее внимание, был Борис Пильняк (псевдоним Бориса Андреевича Вогау, смешанного русско-немецкого происхождения, р. 1894 г.). Он начал писать до революции (в 1915 г.), но ранние его вещи неоригинальны и отражают самые разные влияния, больше всего – Бунина. В 1922 г. появляется его «роман» – *Голый год*, который произвел нечто вроде сенсации как своим сюжетом, так и новой манерой. Этот роман не роман вовсе: характерное для новой русской прозы отсутствие повествовательности достигает тут своего предела. Это, скорее, симфония, разворачивающаяся по законам, изобретенным автором, задуманная как панорама России в родовых муках революции и Гражданской войны. Главное литературное влияние, которое тут ощущается – влияние *Петербурга* Андрея Белого. Как и *Петербург*, это, прежде всего, философия истории: единственный реальный персонаж книги – Россия, Россия как стихийная сила и историческое единство. Революция для Пильняка – это восстание крестьянских масс и низших классов против нерусского государствен-

ного устройства Петербургской империи. За *Голым годом* последовали *Иван-да-Марья* (1923), *Третья столица* (1923) и множество коротких «повестей» того же характера. «Романы» и «повести» Пильняка можно рассматривать как политический журнализм высокого класса, принявший форму музыкальной фуги. К сожалению, Пильняк слишком туп, некультурен (несмотря на поверхностный лак «символистской» культуры) и безыдеен, чтобы его концепция русской истории представляла какой-либо глубинный интерес. Манера его, в значительной степени развивающая манеру Андрея Белого, в деталях, однако, принадлежит ему самому: она построена на широких панорамах и массовых эффектах, с изобилием исторических аллюзий, и сознательном использовании «пересекающихся плоскостей», – так, чтобы линия повествования (если его можно так назвать) то и дело резко обрывалась и потом подхватывалась вновь в другой географической и конструктивной точке. Он доходит до того, что ради «пересечений» и «разъединений» вставляет в свои произведения куски из чужих книг: *Третья столица* содержит длинные цитаты из *Господина из Сан-Франциско* и из рассказа Всеволода Иванова. В целом, манера Пильняка – тупик и не более чем курьез. Его «романы» были бы жалки, если бы не подлинный дар яркого, реалистического живописания, благодаря которому в голой пустыне его исторических рассуждений возникают освежающие островки. Глава *Голого года – Поезд № 58* – рассказывающая о езде по Советской России в 1919 г. – великолепный пример его грубого, неподслащенного и откровенного натурализма. Ксения Ордынина в книге *Иван-да-Марья*, дворянская девушка, ставшая агентом ЧК и совершающая неслыханные жестокости на почве своего

полового извращения (она говорит, что для нее революция «пахнет половыми органами»), – страшная и достоверная, хоть и, разумеется, непривлекательная фигура. Пильняк побывал в Англии (в 1924 г.) и написал книгу *Английские рассказы* (1924), но о них – чем меньше, тем лучше, ибо они просто глупы до невероятности.

Манера Пильняка получила распространение. Ему подражают многие молодые писатели. Самый видный из «пильняковцев» – Н. Огнев; его повести о революции (*Евразия* и *Суд республики*) воспроизводят манеру Пильняка с несколько большей логичностью и вводят более крепкий костяк в повествование. Влияние Белого, в более притушенной форме, ощущается в произведениях Владимира Лидина (род. 1894), который начинал в 1915 г. как последователь Чехова и последние книги которого посвящены описанию «советских будней» в Москве. Это, как и многое в современной литературе, описание без повествования: витиеватый и притязающий на большее вид художественного журнализма.

Леонид Максимович Леонов (род. 1899 г. в Москве) принадлежит к более молодому поколению. Первые его рассказы появились в 1922 г. Большая часть их выдержана в ортодоксально-ремизовской сказовой манере, где внимание читателя привлекается в первую очередь к орнаментальной фактуре стиля. Он еще не проявил своего истинного лица, но доказал выдающуюся литературную одаренность в произведениях, очень отличающихся друг от друга по стилю. Он в принципе *pasticheur* (имитатор), но *pasticheur* высокого класса. *Конец мелкого человека* – мастерской пастиш Достоевского. *Записи некоторых эпизодов, сделанные в городе Гогулеве Андреем Петровичем Ковякиным* до тонкости воспроизводят жаргон

полуобразованного приказчика в заштатном городке. Критики-коммунисты учуяли в Леонове опасный дух сочувствия и сострадания к «мелкому человеку», чье благосостояние было принесено в жертву революции, и готовы отказать ему даже в звании попутчика. Особо от прочих его вещей стоит *Туатамур* (1924), оригинальнейшая поэма в прозе, написанная от лица одного из чингизхановых военачальников и рассказывающая о поражении русских при Калке (1224) с точки зрения монголов-победителей. Написана она с великолепной энергией и крепостью стиля и пересыпана тюркскими словами и оборотами. Она дышит дикой, жестокой поэзией кочевых степей. Это одно из самых оригинальных явлений новой русской прозы.

В Петербурге возрождение художественной прозы происходило вокруг «Серапионовых братьев», братства писателей, сформировавшегося в основном из слушателей замятинской студии, которым покровительствовал Горький и на которых влиял Шкловский. Туда входили поэты – Тихонов, Познер и Елизавета Полонская; критик Груздев, драматург Лунц, прозаики – Каверин, Слонимский, Федин, Зощенко, Никитин и Всеволод Иванов. В 1922 г. о «Серапионовых братьях» очень шумели, и их автобиографии (написанные в кокетливом и небрежном стиле, введенном Шкловским) стали известны читающей публике раньше, чем они опубликовали свои произведения. Между «Серапионовыми братьями» мало общего: даже если исключить крайних западников Каверина и Лунца, остальные похожи друг на друга не больше, чем большинство молодых писателей. Николай Никитин (р. 1896) – ученик Замятина, крайний орнаменталист, в запутанных рассказах которого почти невозможно разглядеть линию повествования. Всего характернее для него эпизоды из Граждан-

ской войны, рассказываемые с нарочитой холодностью и без всякого сочувствия. Один из лучших – *Камни*, эпизод войны в Карелии: белые занимают деревню, приказывают крестьянам выдать председателя сельсовета, казнят его и велят выбрать старосту; потом белые уходят и приходят красные, приказывают выдать старосту, казнят его и опять создают сельсовет. Мораль рассказа та, что жизнь деревни и жизнь Матери-земли одна и та же – что под красными, что под белыми, – и времена года сменяются независимо от людских раздоров.

Михаил Зощенко (1895) – более повествовательный писатель: он тоже орнаменталист, но его орнаментализм – чистый сказ, идущий от Лескова. Его рассказы – простые анекдоты о войне или советской жизни, рассказанные забавным сленгом полуобразованного капрала. Зощенко прежде всего великолепный пародист. Он пишет замечательные пародии, и главное достоинство его писаний – абсолютно верная интонация. Михаил Слонимский и Константин Федин еще не обрели своей манеры, но Федин (р. 1892) писатель многообещающий. Первый опубликованный им рассказ (*Сад*, 1922) – отличное упражнение зрелого писателя в бунинском стиле. Но он не стал продолжать в этой манере: недавно опубликованные фрагменты большого романа, широко задуманного, с большим историческим и социальным охватом, написаны в прямой, энергичной конструктивной манере, почему его появления в полном виде ожидаешь с нетерпением.

Наиболее замечателен из «Серапионовых братьев» Всеволод Иванов (р. 1895). Но он стоит особняком – он родом из Сибири и «сам себя сделал». Жизнь его романтична и полна авантюр: он был и факиром, и наборщиком и пережил много

злоключений в 1918-1920 гг. во время Гражданской войны в Сибири. Не раз он находился на волосок от смерти. Первую свою книгу он набрал сам (она была издана в 1919 г. на станции Тайга, в Центральной Сибири). В 1921 г. он приехал в Петербург, был принят Горьким и стал одним из «Серапионовых братьев». Сюжеты для своих книг он брал из Гражданской войны в Сибири, которая особенно богата ужасами и острыми положениями. Но Иванов рассказывает о них как о чем-то само собой разумеющемся, чуть ли не в скобках, в придаточных предложениях. Он очень плодовит, и его проза, хоть и орнаментальна, но не отделана. В ранних его книгах заметен лиризм пантеистического толка, но из более поздних он старательно вытравлен. Он мастер массовых сцен и атмосферу Гражданской войны, когда вся страна стоит дыбом и каждый каждому враг, когда человек не знает, кого больше бояться – стаи волков или вооруженного человека, – передает с большой силой. В ранних романах не хватает повествовательного костяка, но он постепенно учится рассказывать, и в последнем романе *Возвращение Будды* (1921) его манера становится более прямой, не утрачивая умения создавать атмосферу. Его шедевром пока остается *Дите* – рассказ сильный, сжатый и великолепно построенный. Его жалко пересказывать, до того мастерски, до того неожиданно он построен. Он был переведен на французский язык и мог бы стать великолепным введением в новую русскую литературу для англоговорящей публики.

Не один Всеволод Иванов описывал Гражданскую войну в Сибири. Она стала также сюжетом рассказов Вячеслава Шишкова и его романа *Ватага* (1924). Шишков хорошо пишет по-русски и более традиционный рассказчик, чем большин-

ство его современников. В его романе немало мелодраматических эффектов и даже есть налет сентиментальности. Другая сибирячка – Лидия Сейфуллина (род. в 1889 г. под Орском – это административно еще не Сибирь, но уже за Уралом). Она более старомодна и менее смела, чем Иванов или Пильняк, и пишет, в сущности, в старой доброй реалистической манере девятнадцатого века с легким привкусом устаревшего (ему уже лет двадцать пять) модернизма. Дух ее писаний более совместим с ортодоксальным коммунизмом, чем у других писателей такого же значения; для нее революция не смерч и не катаклизм, а медленный процесс просвещения. Ее коммунисты – герои света, и любимая тема ее рассказов – сотворение коммуниста (*Правонарушители*, *Перегной*, *Виринея*). Достоинства ее – прямой и честный повествовательный дар и великолепный, скрупулезно-реалистический диалог. Она не коммунистка, но, учитывая ее данные, легко понять, что она стала баловнем коммунистической критики.

Коммунист по паспорту, но вовсе не ортодоксальный коммунист по духу – Артем Веселый. Он написал очень мало, но проявил себя как мастер удивительной и освежающей оригинальности. Он тоже орнаменталист, но его орнаментализм на удивление свободен от книжности и «поэтичности». Проза его энергична. Она вибрирует таким жизненным напором, что по выразительности приближается к стиху. У него крайне своеобразный метод построения вещей, чудесно соответствующий эффекту массовости: воспоминание о том, как красные матросы гуляли в Новороссийске весной 1918 г. (*Вольница*), – оригинальнейший шедевр, полифония голосов, сливающихся в массовую картину огромной выразительности. Такого в литературе еще не бывало, и

это обеспечивает Артему Веселому совершенно особое место.

Последний по времени величайший успех русской прозы – И. Бабель, который обещает затмить всех послереволюционных прозаиков. Первый рассказ Бабеля появился в 1916 г. в горьковской *Летописи* и ничего особенного не обещал. После этого он исчез из литературы на семь лет. В 1920 г. он принимал участие в польской кампании буденновской красной конницы. В 1923 г. в литературных журналах стали появляться его короткие рассказы – и они сразу создали ему славу первоклассного писателя. Многие сегодня считают его первым из молодых, и его слава дошла даже до эмигрантской печати. Самые типичные для него рассказы – те, что войдут в книгу *Конармия*, – его впечатления от службы в казацкой армии Буденного. Они очень короткие, редко больше чем в несколько сот слов. В сущности, это журналистские впечатления – *choses vues* (то, что видел) – или трагические анекдоты. Но рассказаны они со сдержанной силой, делающей их подлинными произведениями искусства. Они героичны по существу, это фрагменты огромного эпоса, которые ближе к старым балладам, чем к чему бы то ни было современному. В связи с ними поминали *Тараса Бульбу*, героический казацкий роман Гоголя; и в самом деле, Бабель не избегает самых традиционных красот, самого обычного пафоса. Только он дает им новое обрамление. Его рассказы – о крови и смерти, о хладнокровных преступлениях, о героизме и жестокости. Один из любимых его сюжетов – единоборство. В нем всегда есть крупица иронии, которая не разрушает, а усиливает героический пафос. Он любит предоставлять слово самим героям, и сочетание великолепно воспроизведенного жаргона красных казаков, набитого

диалектными нарушениями и плохо переваренными революционными штампами, с эпическим масштабом их подвигов – характерно для Бабеля. Эта пряная смесь еще и приправлена грубостью, исключительной даже и сегодня, когда несдержанность стала столь обычным достоинством. Для Бабеля никакие табу не существуют, и самые грубые слова у него стоят рядом с почти викторианской поэзией. Его мир – это мир вверх тормашками, где люди живут по законам, весьма отличающимся от законов европейской гостиной, где так же легко убивать, как умирать, и где жестокость и грязь неотделимы от храбрости и отваги. Огромный талант Бабеля заставляет читателя мгновенно принять законы этого мира и понять его логику. Он непревзойденный мастер сказа, и это качество присутствует и в его *Одесских рассказах*, повествующих об удивительных подвигах знаменитого еврейского бандита и написанных характерным русско-еврейским жаргоном.

Paralipomena

1. ДРАМА

История драмы, если это не драма только для чтения, не может быть написана отдельно от истории сцены, для которой она предназначалась, а история русской сцены за последние пятьдесят лет слишком обширная тема, чтобы затрагивать ее здесь. О драматических произведениях писателей, которые были не только драматургами, я говорил в связи с их литературной деятельностью другого рода, и здесь я дам только кратчайший очерк главных фактов развития русской драматургии в связи с эволюцией театра.

Во второй половине XIX века на русской сцене господствовал быт (непереводимое русское слово, означающее жизнь и обычаи той или иной части человечества). Целью драматурга, как и актера, было прежде всего воспроизведение типов современной жизни. В литературе возглавил эту школу великий Островский, который между 1850 и 1886 (год его смерти) годами мог бы сказать: «Русская драма – это я». Театрами, лучше всего воплощавшими идеалы бытового реализма, были императорские драматические театры обеих столиц, особенно Малый театр в Москве. И актеры, и авторы того времени сосредоточивали внимание исключительно на типах и нравах. Драматическое построение было в загоне, и все его

традиционные аспекты, всякая «скрибовщина» и всякий «сардуизм» (от имени Сарду, французского драматурга) тщательно избегались. Островский, чрезвычайно плодовитый автор, не оставил достойных преемников. Все драматурги, следовавшие за ним, не поднимались выше второго разряда, и к концу века русская драматургия пришла в состояние застоя, хотя на сцене продолжали появляться первоклассные бытовые актеры и поток бытовых пьес не истощался. Самыми популярными драматургами этой школы были Н. Я. Соловьев (1845–1898), который имел честь сотрудничать с самим Островским в нескольких пьесах; Виктор Крылов (1838–1906), многолетний заведующий репертуаром Петербургского императорского театра; романист Потапенко; и Виктор Рыжков, творчество которого пришлось уже на первые годы двадцатого века.

Первую революцию в русской драматургии произвели пьесы Чехова и основание Московского Художественного театра К. С. Станиславским (Алексеевым) и Владимиром Немировичем-Данченко. Постановка *Чайки* этой труппой ознаменовала начало новой эпохи. Принципом Станиславского был реализм *a outrance* (беспощадный). Театр был двойником Мейнингенской труппы и театра Антуан. Всякая «театральность» и условность безжалостно изгонялись со сцены; в поисках реализма доходили до того, что иной раз заставляли актеров говорить, повернувшись спиной к публике, и заменяли традиционную трапецию сценической комнаты на «реалистические» комнаты с прямыми углами. В этом смысле Станиславский только продолжил и преувеличил старую традицию. Истинным его нововведением было полное подчинение актера постановщику и сурово навязываемое равенство актеров между собой.

Это была труппа из одних звезд, или, вернее, труппа без звезд. Система эта великолепно подходила для чеховских пьес, которые тоже убирают «героя» и доводят реализм до упразднения всякого сюжета, превращая пьесу в серию «кусков жизни». Другой характерной чертой чеховской драматургии был перенос главного интереса с социальных фактов – типов и нравов – на эмоциональные факты: психологию и атмосферу. В главе, посвященной Чехову, я достаточно останавливался на его пьесах, а в главах о Горьком и Андрееве указал на печальные результаты, к которым подражание Чехову привело. Не драматичная, психологическая и ультрареалистическая школа Чехова сохранила господство только на короткое время. Это был слишком очевидный тупик, и совершенство, достигнутое идеальным соответствием актера и драматурга в чеховских постановках Станиславского, было бесплодное совершенство: у него не было завтрашнего дня. Попытка влить в чеховские формы социальное значение не принесла плодов, несмотря на огромный успех пьесы *На дне* и *Детей Ванюшина*, проблемной пьесы С. Найденова (1868–1922). К 1910 г. чеховский реализм (но, конечно, речь не о самих чеховских пьесах) был мертвее, чем старый реализм Островского.

Новый тип реализма возник в пьесах Арцыбашева, который (под некоторым влиянием Стриндберга) попытал свои силы в психологической проблемной драме и сумел написать несколько довольно грубых, но вполне игровых пьес. В другом направлении пошел Илья Сургучев, возродивший обычную психологическую драму XIX века. В 1914 г. немалый успех имели его *Осенние скрипки*, хорошо выстроенная психологическая драма на старинную тему – любовное соперничество между женщиной средних лет и молоденькой

девушкой. Она традиционна по архитектуре, но полна чеховских «атмосферных деталей» (и сценических ремарок), и конец у нее типично чеховский, «размытый». В это же самое время А.Н. Толстой писал свои легкомысленные, откровенно мелодраматические пьесы, где при слабой конструкции было много действия. Но всего этого было недостаточно, чтобы вдохнуть в реалистическую драму новую жизнь и возродить драматургическую манеру письма. Реализм был обречен. Задолго до 1914 г. Станиславский перешел от ультрареализма к новой условности *a la* Гордон Крейг. Мейерхольд в 1906 г. создал совершенно нереалистический театр и начал свой путь к еще более «подрывающей основы», чисто зрелищной и антилитературной режиссуре.

Первой антиреалистической порослью стали символистские и метафизические драмы в традиционной постановке. Символистские драмы Андреева (которые в 1906–1907 гг. не сходили со сцены), помимо того, что это посредственная литература, на сцене очень скучны. Это просто диалогизированные молебствия, написанные плохой прозой. Более поздняя андреевская манера, такая же плохая литературно, с драматургической точки зрения гораздо лучше, и *Тот, кто получает пощечины* могла бы положить начало развитию грубой народной мелодрамы с метафизическими претензиями. Но этого не произошло.

Настоящие символисты тоже не преуспели в создании собственной драматургии, да и не очень старались. Драмы Сологуба, как и драмы Гуго фон Гофмансталя, просто сборники лирической декламации, которые надо судить по поэтическому значению отдельных пассажей. Значительно важнее и перспективнее были опыты Блока в этом направлении. *Балаганчик* (1906) и *Незнакомка*

(1907) – шедевры романтической иронии в традиции Тика и Гоцци и, будучи поставлены, оказались прекрасными спектаклями. *Роза и крест* (1913) – первоклассная романтическая трагедия, но все-таки пьесы Блока – это прежде всего поэзия и уже попутно – драма. Тем не менее они остаются единственным достижением русской поэтической драмы последнего времени.

Символисты пытались возродить настоящую трагедию. Но темные и перегруженные украшениями трагедии Вячеслава Иванова – всего лишь разросшиеся хоровые оды. Младшие символисты и постсимволисты обратились к Корнелю и Расину вместо слишком далеких афинян. Гумилев и Николай Владимирович Недоброво (1883–1919, тонкий критик и теоретик уходящего символизма) писали неоклассические трагедии. Обе трагедии, *Гондла* Гумилева (1917, написана рифмованным анапестом) и *Юдифь* Недоброво (издана посмертно, написана александрийским стихом), замечательны более по намерению, чем по исполнению. Однако обе имеют достоинства – подлинно героический дух и благородную наготу рисунка.

Тесно связано с символизмом творчество и идеи Николая Николаевича Евреинова (род. 1879), режиссера и драматурга. Его мысли о театре как великой религиозной и утешительной силе, истинном воплощении Божества, породили лозунг «театрализации жизни» – превращения жизни в вечную радость и преображение ее бедности веселым вином драматического искусства. Всего характернее эта мысль выражена в комедии Евреинова *Главная вещь*, где символический Параклет (Утешитель), появляясь в самых неожиданных и разных масках, приносит веселье и радость жизни подавленным и унылым обитателям пошлого и скучного пансионата, заставив их «играть в жиз-

ни, как на сцене» и жить иллюзиями. Влияние Евреинова на сценическое искусство миновало, и, в общем, он стоит вне основного направления.

Самые представительные люди этого главного направления – Мейерхольд позднего периода и Таиров. Цель направления – «разлитературить» сцену; насколько это возможно, упразднить автора; полностью изгнать идеи и психологию. Пьеса имеет тенденцию стать более зрелищной – чистым шоу, *spectacle pure*. Новые режиссеры с удовольствием вводят трюки и клоунаду, и шут елизаветинской драмы практически возродился в России. Это направление на первых порах (до войны) было тесно связано с огромным успехом юмористических театров «миниатюр», один из которых (и не лучший) – «*Летучая мышь*» Балиева – снискал мировую славу. Естественно, театр этого типа стоит вне литературы, хотя я, в другой связи, и называл одного из авторов такого театра – водевилиста Юрия Беляева.

Революция, разрушившая практически все области культуры, для театра не была разрушительной. В годы голода, военного коммунизма и Гражданской войны театр переживал свой звездный час. Россия никогда так много не ходила в театр, как в 1918-1920 годы. Каждый уездный город, каждая узловая станция, чуть ли не каждое войсковое соединение Красной армии имело по театру, если не по несколько. Конечно, уровень этих народных театров был очень низок, но в столицах левые режиссеры находились под покровительством государства и могли воплощать такие замыслы, которые при коммерческом управлении театрами были бы немыслимы. Левые идеи в режиссуре естественно вступали в союз с левыми идеями в живописи и архитектуре и с литературным футуризмом. Но достижения футуристиче-

ской драматургии невелики и, в сущности, ограничиваются действительно великолепной *Мистерией Буфф* Маяковского – умелой и неприкрытой пропагандой и одновременно – великолепно выстроенным шоу.

Официальная большевистская драматургия представлена прежде всего Анатолием Васильевичем Луначарским, о его многочисленных и бездарных пьесах я говорил в Промежуточной главе II. Вся власть *комиссара* народного просвещения не может заставить даже государственные газеты восхищаться этими пьесами. Многие авторы пишут подобные революционные драмы в традиционном обрамлении, и некоторые из этих драм, литературно стоящие не выше драм Луначарского, превосходят их драматургически. Таковы, например, пьесы Волькенштейна. Но самый этот стиль позволяет достичь большего и в хороших руках способен породить подлинную трагедию. Ближе всего к этому подошла в своих пьесах Ольга Форш (р. 1873; *Рабби*).

К этой школе примыкают и пьесы умершего в 1924 году в возрасте двадцати двух лет Льва Лунца, хотя они совершенно не тронуты революционным ханжеством и гораздо ближе к истинному духу трагедии. Лунц был самым крайним и бескомпромиссным из литературных «западников», противопоставлявшим развитую западную технику глубоко укорененной недраматичной и бессюжетной русской традиции. Его трагедии *Вне закона* (1921) и *Бертран де Борн* (1922) – чистые трагедии действия, с быстрым и логичным развитием сюжета, без ненужной психологии. Несмотря на то, что в них очень много мысли, это не проблемные пьесы, а трагедии положений. Но это были только первые шаги к настоящим свершениям. Последняя пьеса Лунца *Город правды* – на-

чало пути к более философскому стилю проблемной пьесы. Ни одна из этих пьес не является шедевром, но Лунц обладал хваткой и целенаправленностью, обещавшими настоящие свершения, и его безвременная смерть – серьезная утрата для русской драматургии.

2. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Главной разновидностью русской литературной критики во второй половине девятнадцатого века была «общественная» критика, введенная в сороковые годы Белинским. После него вожди общественного направления были одновременно и литературными критиками, и установили нечто вроде диктатуры над литературными взглядами либеральной и радикальной интеллигенции. С 1870 г. место диктатора занял Михайловский, который оставался несменяемым до самой своей смерти в 1904 г. Метод «общественной» критики в приложении к художественной литературе оставался чисто «общественным» и «гражданственным» – т.е. критики рассматривали литературу только с точки зрения ее социальной и политической значимости. Критики не требовали от писателя четкой политической тенденции – только достоверных сведений о теперешнем состоянии общества, которые могли бы быть использованы критиками и публицистами в их собственных социальных теориях. Но в итоге (особенно после классической эпохи великих романистов) писателей стали судить в зависимости от их гражданской позиции, и вся критика стала партийной.

Как правило, эти «общественные» критики были недостаточно квалифицированными, чтобы судить о литературе, и как критики не стоят внимания. Исключений немного. Самое видное из

них – сам Михайловский; у него было большое критическое дарование, которое он так и не развил, но которое все-таки иногда проявлялось, как, например, в его проницательной статье о Достоевском. О прочих «общественных» критиках мало что можно сказать; следует упомянуть только о тех, кто писал книги по истории литературы, которые немало повлияли на представление среднего русского о русской литературе прошлого и к которым, за неимением лучшего, приходится обращаться и сегодня.

Старший из них А.Н. Пыпин (1833–1904), радикальный демократ, автор четырехтомной *Истории русской литературы* с древних времен и до Гоголя, в которой вся история литературы рассматривается как борьба прогрессивных западных и реакционных национальных идей. Народник Скабичевский (1838–1910) написал *Историю новой русской литературы* (1848–1893; 1-е изд. 1893), которая выглядит как карикатура на весь метод в целом, настолько она наивно-тенденциозна и однобока, однако содержит ценные биографические материалы. Позитивист Д. Н. Овсянико-Куликовский (1853–1920) кроме многочисленных монографий в духе общественной критики (Гоголь, Тургенев, Толстой) написал трехтомную *Историю русской интеллигенции* и издал (он редактор) пятитомную *Историю русской литературы девятнадцатого века* (начиная с 1810 г.). Младшим был Семен Афанасьевич Венгеров (1855–1920), чьи заслуги в области русской библиографии и литературной биографии неоценимы. Благороден был и его труд в качестве профессора литературы в Петербургском университете, где он поощрял студентов, занимающихся изучением литературы. Но его исторические, критические и редакторские труды (он редактировал монументальное издание

Пушкина в 1908–1915 гг.) не позволяют похвально отозваться о его умении разбираться в литературных вопросах.

Подъем марксизма вывел на сцену марксистских критиков и историков литературы, которые к общей тенденции общественной критики добавили жестко догматическую систему объяснения литературных фактов, исходя из экономической эволюции. Самый ранний из критиков-марксистов, Евгений Андреевич Соловьев (1863–1905; псевдоним «Андреевич»), обладал настоящим критическим темпераментом, и его *Философия истории русской литературы* (1905), несмотря на односторонность и узость, вполне читабельна и достойна прочтения. Но средние марксистские критики и историки литературы являют чрезвычайно жалкое зрелище. Критика и история литературы у Фриче, Кранихфельда, Когана или Львова-Рогачевского – не что иное, как более или менее ловкие упражнения в увлекательной игре: как прикрепить то или иное литературное произведение к той или иной ступени экономического развития. С тех пор, как победили большевики, марксистская критика обрела официальное положение. Ее метод заключается исключительно в оценке литературных произведений с точки зрения их политического, общественного и воспитательного воздействия и в присуждении отдельным писателям звания «пролетарского писателя», «попутчика» или «контрреволюционера». Самый видный из этих официальных критиков – Воронский, редактор *Красной Нови*, которому нельзя отказать в некотором критическом чутье, поскольку ему удалось, как редактору, создать очень хороший журнал. В критических статьях Троцкого встречаются интересные замечания о «воспитательной» ценности литературных произведений.

Но, если не говорить о нынешнем официальном положении марксизма, «общественная» критика уже с 80-х годов стала терять значение, и ее адепты поддались влиянию всякого рода ересей. В работах Нестора Котляревского (род. 1863), например, интерес переносится с общественного развития на социальную психологию, как у Брандеса, что, однако, не делает эту критику лучше, чем критика Овсянико-Куликовского или Венгерова. Работы Иванова-Разумника – любопытное скрещение «общественных» и метафизических забот. Его «скифство» и отношения с Блоком и Белым для историка литературы интереснее, чем его собственные исторические работы. Его *История русской общественной мысли* (недавно переизданная в переработанном виде под названием *Русская литература XX в.*) есть тщательно составленный схоластический отчет о развитии индивидуализма (который он отождествляет с социализмом), каковым история литературы и подменяется.

Общественная критика была созданием радикалов, но не их монополией. Славянофильская и консервативная критика второй половины XIX века также по большей части была общественной. Только немногие критики-консерваторы были способны на подлинную литературную критику. Страхов, например, как правило был в своей критике «общественен» и только изредка (*в Заметках о Пушкине*) рассматривал литературные факты как таковые. Величайшее исключение – Константин Леонтьев, чья чудесная книга о Толстом является *единственной* подлинно литературно-критической за всю вторую половину девятнадцатого столетия.

В эпоху, когда общественная критика была всемогуща в журналах и даже в университетах, двое ученых параллельно трудились над созданием прочной научной базы для изучения литературы:

Александр Н. Веселовский (1838–1906) заложил основание для естественной истории литературных форм и жанров, а А. А. Потебня (1835–1891) исследовал глубинные связи поэзии с природой языка. Но влияние Веселовского ограничилось изучением средневековой литературы и почти не распространилось за пределы университетов. Идеи Потебни были в значительной степени извращены его учениками. Они также остались достоянием академических кругов и оказались плодотворными в основном для изучения фольклора. В литературной критике его влияние сказалось на работах Горнфельда (р. 1867), в течение многих лет единственного сотрудника радикальной прессы, писавшего о литературных фактах и реалиях, а не о социологических и журналистских абстракциях.

«Эстетическое возрождение» восьмидесятых годов благоприятствовало возрождению чисто эстетической критики, и такое возрождение до известной степени имело место. Но хороших «эстетических критиков» было немного. Забавный и свирепый Буренин выродился в профессионального Зоила, специализировавшегося на травле каждого молодого писателя и на осмеянии каждого нового направления. Лучшим критиком, выступившим в 80-х гг., был С. А. Андреевский, чья книга *Литературные чтения* стала важной вехой в освобождении русского читателя от чисто общественных мерок в литературе.

Но не так-то легко было освободить русскую литературную критику от внелитературной опеки. Закат общественной критики совпал с подъемом критики метафизической. Первым, применившим метафизический метод интерпретации, был Владимир Соловьев. Этот писатель, вдобавок к прочим своим достоинствам, обладал еще и острым, хотя и ограниченным критическим чутьем,

и его заметки о русских «викторианских» поэтах (в энциклопедии Брокгауза) всегда интересны. Но самая выдающаяся из его критических работ – статья *Поэзия Тютчева* (1896), которая, вероятно, есть высшее достижение метафизического метода в критике, поскольку здесь концепция крепко посажена на факты и развивается с убедительной логичностью. Соловьевская интерпретация поэзии Тютчева перевернула представление об этом поэте и глубоко запечатлелась в умах мыслящей России.

Метафизическая критика процвела в руках «религиозных философов» и кое-кого из символистов. Первым выдвинул ее теории Волынский. В своей книге о русских критиках (1896) он осудил их за отсутствие философского взгляда и осуществил свою теорию на практике в книгах о Лескове и о *Бесах* Достоевского (*Книга великого гнева*). Великими мастерами метафизической критики были Розанов, Мережковский, Гершензон и Вячеслав Иванов. Розанов, без сомнения, был величайшим. Его интуитивный гений даже в самых своих заблуждениях с невероятной остротой видел то, что было скрыто от прочих, и некоторые его страницы, особенно о Гоголе, принадлежат к высочайшим достижениям высокой критики. Но он никогда не бывает заинтересован в первую очередь в литературных ценностях, и его книги – философия, а не критика. Ценные главы и страницы можно найти у Мережковского (особенно в первой части *Толстого и Достоевского*), у Гершензона (*Мудрость Пушкина*) и у Иванова (статьи о Достоевском и о пушкинских *Цыганах*), но в целом метод этот совершенно неудовлетворителен, потому что подчиняет критикуемого писателя метафизическим воззрениям критика. Работы критиков-метафизиков могут быть (и часто

бывают) великолепной литературой и первоклассной философией, но это не критика.

Метафизический метод был усвоен многими молодыми авторами, особенно в десятилетие после первой революции и существует и сейчас, хотя мода на него миновала. Плодовитым критиком этой школы был рано начавший свою деятельность несчастный Александр Закржевский (1889–1918), чьи многочисленные книги, выходившие перед революцией, хотя и не отличались пониманием разбираемых авторов, характерны для того образа мыслей, который напоминает «подпольного человека» Достоевского и был в то время очень распространен среди *интеллигенции*.

Символисты не основали собственной критической школы, как не основали и прозаической. Из поэтов, занимавшихся критикой, Иванов был чистым метафизиком. Бальмонт и Анненский писали лирические рапсодии в импрессионистском духе – Бальмонт пресно-риторические, Анненский агрессивно-капризные. Критические работы Блока чрезвычайно субъективны: произведения других людей были для него поводом для уяснения и выражения собственных взглядов. Когда писатель, о котором он пишет, ему близок, критика получается необычайно интересная, глубокая и художественная в лучшем смысле этого слова. Такова его известная статья об Аполлоне Григорьеве. Зинаида Гиппиус (подписывавшая свои критические статьи псевдонимом «Антон Крайний») и Брюсов выносили критические приговоры: они были судьями, а не истолкователями. Их оценки всегда интересны, а у Гиппиус к тому же прекрасно написаны. Однако Брюсов во всяком случае один раз написал критическую работу, которая поднимается над обычным уровнем. Это статья о Гоголе (*Испепеленный*, 1909) – самая, после розановской, ин-

тересная, где содержатся ценнейшие мысли об этом великом писателе.

Самый замечательный из критиков-символистов – Андрей Белый. Критические его статьи, как и почти все, что он писал, полны вспышек гениальности и удивительных интуитивных прозрений. Но он соединяет ярко выраженную метафизическую тенденцию с таким путаным, истерическим стилем, без малейшей сдержанности, а иной раз и без малейшей логики, что в литературном отношении его статьи нельзя поставить рядом с его же поэзией или художественной прозой. С точки зрения критики его статьи, не считая частых вспышек прозрения, слишком субъективны, слишком личностны, из-за чего имеют только относительную ценность. Последнее его критическое выступление (критические главы в *Воспоминаниях о Блоке*) непонятно никому, кроме антропософов. Но, оставляя в стороне его метафизическую критику, надо сказать, что Белый – человек, возродивший русское стиховедение. Его работа о вариантах русского восьмисложника («четырехстопного ямба»), содержащаяся в книге *Символизм* (1910), положила начало всем работам о поэтических формах, сделавшихся столь заметной чертой русской литературной критики.

Общая тенденция критики под влиянием символистов пошла в сторону крайнего субъективизма и импрессионизма. Наибольшим успехом из критиков-импрессионистов пользовался Юлий Айхенвальд (р. 1872), чьи *Силуэты русских писателей* (1-й том – 1907) много раз перепечатывались и даже проникли в школы. Айхенвальд беспредельно эклектичен и тошнотворно сладок. О его стиле говорили, что это толстый слой патоки, под которым невозможно отличить Тургенева от пошлейшего лирического журналиста.

Гораздо более занимательный критик – Корней Иванович Чуковский (р. 1882), первые статьи которого произвели фурор в 1907 г. Целью его было сделать критику читабельной и интересной, и в этом он преуспел. Стиль его, полный парадоксов, образовался под влиянием Оскара Уайльда и Честертона. Метод его таков: он выбирает одну-две резко противоречивых характеристики автора, о котором собирается писать, а затем группирует факты, подтверждающие его выбор. Результатом, в лучшем случае, оказывается блистательная и убедительная карикатура, которая отпечатывается в мозгу читателя. Конечно, такой метод лучше всего приспособлен к осмеянию автора, и лучшие статьи Чуковского те, где он всего злее. Статья об арцыбашевском *Санине* – шедевр убийственной критики. Но в большинстве случаев он или не попадает в цель, или упрощает до пошлости чрезвычайно сложные вещи, и при всей своей читабельности и занимательности Чуковский, прежде всего, страшно поверхностен. Но это писатель с настоящим природным даром. Его мемуарные (об Андрееве) и биографические (о Некрасове) статьи, такие же поверхностные и лихие, как и критические, тоже прекрасно читаются. Его *Воспоминания о Леониде Андрееве* были переведены на английский язык и рецензенты оценили их как на редкость забавные.

Новейший этап развития русской литературной критики связан с так называемым «формальным методом» и деятельностью Опояза (Общества изучения поэтического языка). Это движение направлено сразу против всех существующих критических методов – против подмены литературных вопросов и мерок политическими или метафизическими и против безответственного субъективизма критиков-импрессионистов. Формалисты Опояза во

всеуслышание заявляют, что отказываются от всяких оценок: они анализируют и описывают – но не судят. Объект их изучения – литературные *формы* в самом широком смысле, включающем *выбор темы* и *сюжет*. (Характерно название статьи Виктора Шкловского – *Сюжет как явление стиля.*) «Произведение искусства равно сумме использованных для его создания приемов» – таков главный принцип этой школы. По своему происхождению эта школа представляет пересечение формальных устремлений футуризма с современными идеями в лингвистике. Инициаторами движения была группа молодых лингвистов, более или менее связанных с поэтами-футуристами, – Виктор Шкловский, Осип Брик и Роман Якобсон. Первые их труды вышли еще до революции, но главным – и самым влиятельным – их манифестом стал сборник *Поэтика*, опубликованный в 1919 г. за счет Владимира Маяковского. Новая школа богата талантами, и ее приверженцы многочисленны и воинственны. Им удалось произвести впечатление, они запомнились и теперь мужественно борются против официальных марксистских доктрин. У них надежный союзник – футуристы, открывшие для них колонки своего журнала *Леф*. Внутри школы много оттенков. Экстремисты практически отождествляют изучение литературы и лингвистики: они занимаются в основном фонетическим аспектом поэзии и являются сторонниками «заумного» поэтического языка. Один из них – Осип Брик – опубликовал интересный анализ фонетической структуры пушкинского стиха, а другой, Роман Якобсон, – замечательную работу о чешской просодии в сравнении с русской. О блестящих, непринужденных и лихих статьях Шкловского я уже говорил. Петербургская группа состоит из более умеренных – это Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов, Борис Томашевский и, особенно, Виктор Жирмун-

ский. Для всех них характерен пристальный интерес и глубокое проникновение в процессы истории. История литературы для них – это история литературной традиции, и их главная задача – объяснение почвы, из которой вырастают индивидуальные произведения, и образуемой ими органической целостности. Самый блестящий из них Эйхенбаум, чья статья о гоголевской *Шинели* стала «гвоздем» сборника *Поэтика*. Его труды *Молодой Толстой* (1922), о Некрасове и о Лермонтове (1924) – шедевры исторического анализа, обращенного непосредственно к способам литературного выражения и направленного на создание подлинно-органической *evolution des genres*. Томашевский занят изучением Пушкина и его связей с французской литературой, а также изучением просодии. Жирмунский, более эклектичный, написал первую стоящую книгу о влиянии Байрона на Пушкина, – вопрос, о котором чего только не говорили. Все эти труды – в строгом смысле слова не критика, поскольку авторы принципиально воздерживаются от эстетических оценок.

Но теперь уже появляется связанная с формализмом критика, которая выносит суждения о современной литературе, не порывая с формалистским прочно историческим взглядом на вещи. Из формалистов умными и острыми критиками современной литературы являются Шкловский и Тынянов; из романистов – Замятин, о всегда интересных статьях которого я уже говорил. Первоклассный критик – поэт Мандельштам. Но его в высшей степени историчное и плодотворное мышление не всегда находит членораздельные способы выражения. Его, к сожалению, редкие статьи так богаты мыслью и переполнены идеями, что само это изобилие затрудняет и запутывает их смысл.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

Аблесимов Александр Онисимович (1742–1783) 28, 31

Аввакум (1620 или 1621–1682) 72–76, 78, 711

Августин, бл. (354–430) 450, 518, 714

Аверкиев Дмитрий Васильевич (1836–1905) 428

Аверченко Аркадий Тимофеевич (1881–1925) 687, 804

Авсеенко Василий Григорьевич (1842–1913) 486

Азеф Евно Фишелевич (1869–1918) 629, 682

Айхенвальд Юлий Исаевич (1872–1928) 903

Аксаков Иван Сергеевич (1823–1886) 311, 382, 398, 560

Аксаков Константин Сергеевич (1817–1860) 311, 382

Аксаков Сергей Тимофеевич (1791–1859) 105, 200, 262, 286, 297, 298, 308–316, 442, 477, 505

Аксаковы 258, 310, 382

Алаяр-хан 204

Алданов Марк Александрович (1886–1957) 804,872

Александр I, росс. император (1777–1825) 108, 121, 126, 128, 129, 160, 208, 359, 366, 547, 702

Александр II, росс. император (1818–1881) 148, 319, 325, 355, 383, 389, 401, 573, 588, 623, 624, 723

Александр III, росс. император (1845–1894) 382, 394, 573, 588, 596, 728, 774

Александр Македонский (356–323 до н. э.) 37

Александр Невский, св. (1220–1263) 58

Алексеев см. Станиславский Константин Сергеевич 606

*Алексей Михайлович, русский царь (1629–1676)*71, 74, 87

Алкей (кон.7–1–я пол. 6 в. до н.э.) 757

Алкивиад (ок. 450–404 до н.э.) 564

Альбов Михаил Нилович (1851–1911) 578

Альтенберг Петер (1859–1919) 681

Амартол Георгий (2–я пол. 9 в.) 37

Амвросий, старец (А. М. Гренков) (1812–1891) 567

Андреев Леонид Николаевич (1871–1919) 270, 501, 502, 631–633, 648, 650–652, 656, 663–674, 676–678, 681, 684, 690, 767, 802, 846, 853, 859, 879, 904

Андреевич см. Соловьев Евгений Андреевич 898

Андреевская Мария Аркадьевна 590

Андреевский Сергей Аркадьевич (1847–1918) 589, 590, 900

Анна Иоанновна, росс. императрица (1693–1740) 94, 122

Анненков Павел Васильевич (1813–1887) 359

Анненский Иннокентий Федорович (1855–1909) 750–753, 794, 902

Антон Крайний см. Гиппиус Зинаида Николаевна 902

Аполлоний Тирский 91, 857

Апухтин Алексей Николаевич (1840–1893) 591

Аристофан (ок. 445 – ок. 385 до н. э.) 836

Арсеньева Валерия Владимировна (1836?–?) 436

Арсеньева Елизавета Алексеевна (Столыпина) (1773–1845) 238

Арсеньева Мария Михайловна (1795–1817) 238

Арцыбашев Михаил Петрович (1878–1927) 502, 504, 632, 644, 665, 674–677, 679, 681, 684, 804, 891, 904

Асеев Николай Николаевич (1889–1963) 837, 839, 879

Ауэрбах Бертольд (1812–1882) 318

Ахматова Анна Андреевна (1889–1966) 814, 817–822, 828, 843

Бабель Исаак Эммануилович (1894–1941) 268, 502, 879, 887, 888

Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788–1824) 145, 147, 226, 239, 243, 276, 360, 365, 394, 410, 503, 589, 658, 673, 695, 906

Бакунин Михаил Александрович (1814–1876) 292

Балиев Никита Федорович (1877–1936) 894

Балтрушайтис Юрий (Юргис) Казимирович (1873–1944) 792

Бальзак Оноре де (1799–1850) 298, 308, 350, 476

Бальмонт Константин Дмитриевич (1867–1942) 502, 633, 727–731, 736, 794, 804, 902

Баранович Лазарь (ок.1620–1693) 80

Барант Эрнест де (1818–1859) 240

Баранцевич Казимир Станиславович (1851–1927) 579

Баратынский (Боратынский) Евгений Абрамович (1800–1844) 146, 147, 156, 187–193, 195, 196, 211, 222, 589, 738

Барбе д'Оревильи Жюль Амеде (1808–1889) 759

Барбье Анри Огюст (1805–1882) 838

Барклай-де-Толли Михаил Богданович (1761–1818) 176

Барон Брамбеус см. Сенковский Юзеф-Юлиан Иванович 281

Барсуков Николай Платонович (1838–1906) 285

Батюшков Константин Николаевич (1787–1855) 132, 146, 153, 154, 157, 159, 164, 190, 210

Бах Иоганн Себастьян (1685–1750) 820

Башкирцева Мария Констанстиновна (1860–1884) 583

Бедный Демьян (Ефим Алексеевич Придворов) (1883–1945) 840

Безыменский Александр Ильич (1898–1973) 841

Бекетов Андрей Николаевич (1825–1902) 760

Беккария Чезаре Бонезано (1738–1794) 117

Беклин Арнольд (1827–1901) 784

Белинский Виссарион Григорьевич (1811–1848) 146, 220, 222, 226, 251, 258, 262, 282, 283, 290–296, 298, 304, 305, 317, 341, 346, 358, 367, 376, 377, 380, 385, 401, 403, 405, 464, 574, 896

Белый Андрей (1880–1934) 298, 476, 503, 679, 697, 699, 703, 725, 755, 762, 764, 767, 775, 777–792, 794, 799, 809, 825, 832, 846, 861, 865, 873, 878, 880–882, 899, 903

Бельский (либреттист Римского-Корсакова) 429

Беляев Юрий Дмитриевич (1876–1917) 687, 894

Бенедиктов Владимир Григорьевич (1807–1873) 223, 224, 392

Беницкий Александр Петрович (1781–1809) 142

Бенуа Александр Николаевич (1870–1960) 690, 693, 696, 727

Беранже Пьер–Жан (1780–1857) 410

Бергсон Анри (1859–1941) 366, 371, 720

Бердсли Обри (1872–1898) 693

Бердяев Николай Александрович (1874–1948) 715, 718, 720, 722, 804, 805

Бернс Роберт (1759–1796) 144, 228

Берс Софья Андреевна см. Толстая С. А. 436

Бестужев Александр Александрович (Марлинский) (1797–1837) 186, 213, 214, 446

Бибиков Александр Ильич (1729–1774) 107

Бирюков Павел Иванович (1860–1931) 433, 454, 536

Бичер-Стоу Гарриет (1811–1896) 523

Блок Александр Александрович (1880–1921) 111, 245, 249, 363, 501, 625, 650, 665, 697, 699, 725, 761–784, 787, 790, 792, 798, 800, 813, 817, 824, 825, 892, 899, 902, 903

Блок Георгий Петрович (1888–1962) 872

Боборыкин Петр Дмитриевич (1836–1921) 487, 578

Бобров Семен Сергеевич (1763 или 1765–1810) 132

Богданович Ипполит Федорович (1743–1803) 106

Бодлер Шарль (1821–1867) 589, 724, 751

Болдырев Дмитрий Васильевич (?–1920) 723

Болотов Андрей Тимофеевич (1738–1833) 122

Болтин Иван Никитич (1735–1792) 120

Боратынский см. Баратынский Евгений Абрамович 188

Борис Годунов, русский царь (ок.1552–1605) 130

Борис, св. (?–1015) 39, 42

Боян (Баян) 47, 51

Брандес Георг (1842–1927) 714, 899

Браун Томас, сэр (1605–1682) 786

Браунинг Роберт (1812–1889) 818, 824

Браунинг Элизабет (1806–1861) 224

Брейгель Старший (между 1525 и 1530–1569) 544

Брентано Клеменс (1778–1842) 150

Брик Осип Максимович (1888–1945) 905

Брюсов Валерий Яковлевич (1873–1924) 633, 725, 726, 730–736, 738, 754, 755, 764, 780, 791, 794, 809, 812, 815, 820, 822, 825, 839, 842, 903

Буало Николя (1636–1711) 104, 312

Бугаев Борис Николаевич см. Белый Андрей 789

Бугаев Николай 789

Бугров 624, 650

Буденный Семен Михайлович (1883–1973) 838

Булгаков Сергей Николаевич (1871–1944) 718, 719, 804

Булгарин Фаддей (Тадеуш) Венедиктович (1789–1859) 211, 219–221

Бунаков-Фондаминский см. Фондаминский И. И. 805

Бунин Иван Алексеевич (1870–1953) 297, 501, 622, 633, 651, 656–663, 683, 804, 805, 846, 880, 884

Бунин, отец Жуковского 147, 656

Буренин Виктор Петрович (1841–1926) 900

Бурцев Владимир Львович (1862–1942) 629

Бутков Яков Петрович (1821–1856) 280, 281

Бутурлин Петр Дмитриевич (1859–1895) 592

Бучинская И.А. см. Тэффи 686

Бэринг Морис (1874–1945) 138, 248, 338, 391, 550

Бюргер Готфрид Август (1747–1794) 148

В. Алов см. Гоголь Николай Васильевич 257

Вагнер Николай Петрович (1829–1907) 448
Вагнер Рихард (1813–1883) 522
Валери Поль (1871–1945) 553
Валуев Петр Александрович (1815–1890) 391
Варварин В. см. Розанов В.В. 708
Василий, священик 45
Василько Ростиславич, князь Теребовльский (?–1124) 45
Вашингтон Джордж (1732–1799) 126
Вейерштрасс Карл Теодор Вильгельм (1815–1897) 779
Вейнберг Петр Исаевич (1830–1908) 410
Веласкес Диего (1599–1660) 693
Вельтман Александр Фомич (1800–1870) 253, 254
Венгеров Семен Афанасьевич (1855–1920) 503, 897, 899
Веневитинов Дмитрий Владимирович (1805–1827) 200, 223, 358
Вербицкая Анастасия Алексеевна (1861–1928) 684, 870
Вересаев Викентий Викентьевич (1867–1945) 652
Верзилина Эмилия Александровна (1815–1891) 241
Верлен Поль (1844–1896) 396, 552, 734, 751
Верховский Юрий Никандрович (1878–1956) 794
Веселитская Лидия Ивановна (1857–?) 579
Веселовский Александр Николаевич (1838–1906) 900
Веселый Артем (Николай Иванович Кочкуров) (1899–1939) 886, 887
Виардо Полина (1821–1910) 324, 327
Вийон (Виллон) Франсуа (1431–?) 813
Виленкин Николай Максимович см. Минский 591

Вилинская Мария Александровна см. Маркович М. А. 346

Вильсон Джон (1785–1854) 181

Вильсон Томас Вудро (1856–1924) 835

Винниченко Владимир Кириллович (1880–1951) 681

Витте Сергей Юльевич (1849–1915) 383, 624

Вишенский Иван (Иоанн) (16/17 в.) 79

Владимир Всеволодович Мономах, князь (1053–1125) 40, 44, 45, 50

Владимир, св. (?–1015) 39, 44

Воган Генри (1622–1695) 198

Вогау Борис Андреевич см. Пильняк Борис 880

Волков Федор Григорьевич (1729–1763) 112

Волконская Мария Николаевна (1806–1863) 406

Волконская Мария Николаевна см. Толстая М. Н. 432

Волконский Сергей Григорьевич (1788–1865) 870

Волконский Сергей Михайлович (1860–1937) 804, 870

Волоцкий Иосиф (Санин) (1439–1515) 61

Волошин Максимилиан Александрович (1877–1932) 758–760, 800

Волынская летопись 45

Волынский Аким Львович (1861–1926) 696, 901

Волькенштейн Владимимр Михайлович (1883–1974) 895

Вольтер (1694–1778) 103, 104, 113, 117, 142, 164, 168, 215, 430, 522, 537, 877

Вольф Христиан (1679–1754) 97

Вордсворт Уильям (1770–1850) 200, 503

Воронский Александр Константинович (1884–1943) 802, 811, 898

Воронцова Елизавета Ксаверьевна, гр. (1792–1880) 160

Врангель Петр Николаевич (1878–1928) 803, 869

Временник (Тимофеева) 65

Врубель Михаил Александрович (1856–1910) 245, 693

Вульф Чарльз (1791–1823) 186

Вяземский Петр Андреевич (1792–1878) 146, 147, 157, 158, 210, 211

Гааз Федор Петрович (1780–1853) 589

Ган Елена Андреевна (1814–1842) 252, 255

Ганнибал Абрам Петрович (ок. 1697–1781) 159, 216

Гарин Н. см. Михайловский Н. Г. 580

Гарнетт Констанс (1861–1946) 466

Гарсиа Полина см. Виардо Полина 324

Гаршин Всеволод Михайлович (1855–1888) 574–577, 586, 591

Гастев Алексей Капитонович (1882–1939 или 1941) 842

Гауптман Герхарт (1862–1946) 653

Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770–1831) 292, 293, 324, 422

Гейне Генрих (1797–1856) 231, 410, 492, 494

Гельвеций Клод Адриан (1715–1771) 121

Геннадий Гонозов, архиепископ (1484–1504) 34

Гераклит Эфесский («темный») (ок. 500 до н.э.) 720

Герберт Джордж (1593–1633) 198

Гервег Георг (1817–1875) 368, 375

Гердер Иоганн Готфрид (1744–1803) 125

Геродот (между 490 и 480 – ок. 425 до н. э.) 43

Герцен Александр Иванович (1812–1870) 250, 282, 290–292, 316, 344, 364, 366–376 380, 382, 384, 402, 459, 462, 463, 468, 481

Герцен Наталья Александровна (1817–1852) 367

Гершензон Михаил Осипович (1869–1925) 720, 721, 756, 758, 800, 901

Гете Иоганн Вольфганг (1749–1832) 180, 193, 200, 278, 386, 389, 397, 430, 754

Гиббон Эдуард (1737–1794) 44

Гиппиус Зинаида Николаевна (1869–1945) 696, 731, 736–740, 742, 763, 794, 804, 902

Глеб, св. (?–1015) 39, 42

Гликберг Александр Михайлович см. Черный Саша 687

Глинка Михаил Иванович (1804–1857) 252

Глинка Федор Николаевич (1786–1880) 198, 288

Глюк Эрнст (1655–1705) 85

Гнедич Николай Иванович (1784–1833) 152, 266

Гоголь Николай Васильевич (1809–1852) 86, 109, 116, 143, 149, 184, 196, 218, 221, 251, 252, 255–275, 279, 281, 293, 298–302, 304–309, 311, 312, 316, 320, 325, 330, 332, 336, 342, 344, 349, 357, 376, 377, 412, 414, 416, 417, 423, 439, 440, 465, 466, 478, 524, 587, 662, 700, 705, 747, 765, 778, 779, 786, 787–789, 850, 854, 887, 897, 901, 902, 906

Гоголь-Яновский Василь Панасович 256

Голенищев-Кутузов Арсений Аркадьевич (1848–1913) 592

Голицын-Муравлин Д. П. (1860–?) 578

Голятовский Иоанникий (?–1688) 80

Гомер 104, 152, 230, 517, 522, 756

Гончаров Иван Александрович (1812–1891) 170, 171, 195, 280, 298, 302, 309, 316–323, 345, 378, 413, 414, 484, 486, 538, 544, 656, 659, 662

Гончарова Екатерина Николаевна (1809–1843) 163

Гончарова Наталья см. Пушкина Н. Н. 162, 163

Гораций (65 до н. э. – 8 до н. э.) 105, 109, 110, 116, 757

Горбунов Иван Федорович (1831–1895) 356

Горенко Анна Андреевна см. Ахматова А. А. 817

Горнфельд Аркадий Георгиевич (1867–1941) 900

Городецкий Сергей Митрофанович (1884–1967) 792, 793, 812, 813

Горький Максим (1868–1936) 270, 297, 300, 499, 501, 502, 516, 528, 585, 597, 605, 607, 622, 624, 631–652, 655–657, 660, 664, 666, 668, 672, 678, 684, 690, 775, 776, 783, 797, 808, 814, 816, 853, 859, 879, 883, 885, 887, 891

Готье Теофиль (1811–1872) 813

Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776–1822) 213, 216, 254, 266, 271, 308, 876

Гофмансталь Гуго фон (1874–1929) 892

Гоффман Виктор Викторович (1884–1911) 792

Гоцци Карло (1720–1806) 893

Грабарь Игорь Эммануилович (1871–1960) 693

Грановский Тимофей Николаевич (1813–1855) 291, 324

Гребенщиков Георгий Дмитриевич (1883–1964) 681

Грегер Вольфганг 776

Грегори Иоганн Готфрид, основатель театра в России 87

Грей Томас (1716–1771) 134, 148, 151, 191

Греч Николай Иванович (1787–1867) 281

Грибоедов Александр Сергеевич (1795–1829) 29, 114, 116, 131, 201–209, 225, 251, 309, 319, 344, 413, 442

Григорович Дмитрий Васильевич (1822–1899/1900) 304, 345, 352, 387, 604

Григорьев Аполлон Александрович (1822–1864) 111, 184, 285, 344, 348, 393, 403, 407, 409, 413, 416, 419, 459, 460, 462–464, 468, 541, 560, 561, 765, 772, 850, 902

Гримм Фридрих Мельхиор (1723–1807) 117, 118

Грин Александр Степанович (1880–1932) 685, 686

Грифиус Андреас (1616–1664) 100

Груздев Илья Александрович (1892–1960) 883

Грушевский Михаил Сергеевич (1866–1934) 50, 55

Гумилев Николай Степанович (1886–1921) 798, 799, 808, 809, 812–817, 831, 843, 865, 893

Гуро Елена Генриховна (1877–1913) 830

Гусев-Оренбургский Сергей Иванович (1867–1963) 652

Гюго Виктор (1802–1885) 196, 226, 266, 365, 838

Гюнтер Иоганн–Христиан (1695–1723) 100

Давид Волынский (?–1112) 45

Давыдов Денис Васильевич (1781–1839) 156, 158, 159, 210, 211

Даль Владимир Иванович (1801–1872) 252, 256, 280

Далькроз-Жак см. Жак-Далькроз Эмиль 870

Дамаскин Иоанн, св. (676–777) 34, 390

Даниил Заточник (12 в.) 41

Даниил, игумен (12 в.) 40

Данилевский Григорий Петрович (1829–1890) 489

Данилевский Николай Яковлевич (1822–1885) 383 562, 566, 568, 806

Данилов Михаил Васильевич (1722–1790) 122

Д'Аннунцио Габриэль (1863–1938) 607, 792

Данте Алигьери (1265–1321) 391, 754, 819

Дантес Жорж (1812–1895) 163

Дарвин Чарльз Роберт (1809–1882) 556, 594

Дебагорий-Мокриевич Владимир Карпович (1848–1926) 582

Девгениево деяние 36, 46

Дельвиг Антон Антонович (1798–1831) 147, 155–157, 188, 195, 220, 227, 257

Денисьева Елена Александровна (?–1864) 232, 236

Державин Гаврила Романович (1743–1816) 104–112, 122, 126, 131, 132, 144, 150, 154, 164, 174, 197, 233, 234, 264, 390, 404, 772

Джеймс Генри (1843–1916) 301, 329, 332, 451

Джеймс Уильям (1842–1910) 599

Джойс Джеймс (1882–1941) 301

Джонсон Бен (1573–1637) 272, 423

Джонсон Н. Б. 504

Дидро Дени (1713–1784) 117

Диккенс Чарлз (1812–1870) 299, 465, 476, 587, 820, 877

Димитрий Ростовский, св. (Даниил Саввич Туптало) (1651–1709) 34, 63, 81, 82, 88

Дмитриев Иван Иванович (1760–1837) 111, 132, 133, 136

Дмитриевский Иван Афанасьевич (1734–1821) 112

Добролюбов Николай Александрович (1836–1861) 326, 376, 378, 379, 403, 416, 419, 441

Добролюбов Александр Михайлович (1876–?) 737, 738

Довгелло Серафима Павловна (1876–1943) 847

Долгорукая Наталья Борисовна (1714–1771) 122, 134, 186

Долгорукие 122

Долгорукий Иван Михайлович (1764–1823) 134

Домострой 63

Донн Джон (1572–1631) 191, 839, 840

Дорошевич Власий Михайлович (1864–1922) 686, 869

Достоевская Анна Григорьевна (1846–1918) 460

Достоевский Михаил Михайлович (1820–1864) 303, 362, 458, 460

Достоевский Федор Михайлович (1821–1881) 27, 170, 173, 184, 185, 264, 269, 272, 280, 294, 302–309, 330, 335, 342, 344, 345, 358, 362, 365, 381, 383, 387, 398, 401, 403, 429, 430, 453, 458–481, 486, 499, 505, 515, 523, 528, 550, 557, 559–562, 568, 576, 578, 589, 594, 613, 614, 621, 631, 638, 665, 690, 698, 699, 701, 703–705, 710, 713–716, 718, 726, 738, 739, 747, 758, 765, 772, 789, 828, 850, 852, 853, 862, 882, 897, 901, 902

Драгомиров Михаил Иванович (1830–1905) 383

Драйден Джон (1631–1700) 151

Дрейфус Альфред (1859–1935) 605

Дружинин Александр Васильевич (1824–1864) 316, 359

Дункан Айседора (1878–1927) 827

Дымов Осип (О.И.Перельман) (1878–1959) 681

Д'Эрбини 596

Дюма Александр (1803–1870) 480

Дягилев Сергей Павлович (1872–1929) 691–693, 696

Евреинов Николай Николаевич (1879–1953) 893
Еврипид (ок. 480–406 до н. э.) 750, 753
Екатерина I, росс. императрица (1684–1727) 85
Екатерина II, росс. императрица (1729–1796) 32, 46, 105, 106, 113, 114, 117–120, 123, 314, 357, 370
Елагина Авдотья Петровна (1789–1877) 289
Елагины 283
Елизавета Петровна, росс. императрица (1709–1761) 101, 112
Епифаний, монах (?–1682) 74
Епифаний Премудрый (?– ок. 1426) 59, 67
Ергольская Татьяна Александровна (1792–1874) 433
Ермолов Алексей Петрович, ген. (1777–1861) 203, 204
Есенин Сергей Александрович (1895–1925) 826, 827

Жак-Далькроз Эмиль (1865–1950) 870
Жан Поль см. Рихтер Иоганн Пауль Фридрих 254
Жанен Жюль (1804–1874) 266
Жемчужников Алексей Михайлович (1821–1908) 399
Жемчужниковы (братья А. М. и В. М., 1830–1884) 389, 391
Жирмунский Виктор Максимович (1891–1971) 904, 906
Житие Александра Невского 58
Житие Бориса и Глеба 42
Житие Сергия Радонежского 59
Житие Стефана Пермского 59

Житие Феодосия Печерского 39

Жорес Жан (1859–1914) 801

Жуковский Василий Андреевич (1783–1852) 128, 132, 134, 136, 146–153, 156, 158–160, 164, 175, 185, 187, 201, 210, 223, 225, 233, 245, 256, 258, 656

Завадовский Александр Петрович (1794–1826) 202

Загоскин Михаил Николаевич (1789–1852) 212

Задонщина 58

Зайцев Борис Константинович (1881–1972) 682, 804

Закржевский Александр (1889–1918) 902

Замятин Евгений Иванович (1884–1937) 809, 848, 864–868, 873, 878, 883, 906

Засодимский Павел Владимирович (1843–1912) 487, 507

Зданевич Илья Михайлович (пс. Ильязд) (1894–1975) 832

Зильбер В. см. Каверин Вениамин Александрович 876

Зинаида Р-ва см. Ган Елена 253, 351, 383

Зиновьева-Аннибал Лидия (?–1907) 756

Златовратский Николай Николаевич (1845–1911) 487, 493, 507

Золя Эмиль (1840–1902) 350, 632, 684

Зощенко Михаил Михайлович (1895–1958) 883, 884

Зубов Валериан Александрович (1771–1804) 110

Зубова Софья 315

Ибсен Генрик (1828–1906) 697, 715

Иван III Васильевич, великий князь (1440–1505) 56, 60

Иван Грозный, царь (1530–1584) 61, 62, 104, 426, 428

Иванов Всеволод Вячеславович (1895–1963) 881, 882, 884–886

Иванов Вячеслав Иванович (1866–1949) 132, 173, 690, 697, 722, 754–758, 786, 793, 820, 859

Иванов-Разумник, Разумник Васильевич (1878–1946) 688, 774, 775, 782, 799, 825, 826, 899

Ивнев Рюрик (М. А. Ковалев) (1891–1981) 828

Игнатьев Николай Павлович (1832–1908) 565

Измайлов Александр Ефимович (1779–1831) 136, 143

Изяслав II (Мстислав), вел. князь (?–1154) 45

Иларион, митрополит Киевский (11 в.) 38

Ильин Иван Александрович (1883–1954) 805

Иоанн Златоуст, св. (347–407) 32, 34

Иосиф, патриарх московский (?–1652) 72, 73

Иосиф Флавий (37 – после 100) 36, 64

Исаева Мария Дмитриевна (1825–1864) 458

Искандер см. Герцен Александр Иванович 367

Иулиания Лазаревская, св. (?–1604) 66

Кавеньяк Эжен (1802–1857) 368

Каверин Вениамин Александрович (1902–1989) 875, 883

Казин Василий Васильевич (1898–1981) 842, 845

Каменев Гаврила Петрович (1772–1803) 133

Каменский Анатолий Павлович (1877–1941) 681

Каменский Василий Васильевич (1884–1961) 837

Кант Иммануил (1724–1804) 716, 785

Кантемир Антиох Дмитриевич (1709–1744) 93–96, 100, 102

Кантемир Дмитрий Константинович (1673–1723) 93

Капнист Василий Васильевич (1757–1823) 105, 106, 116, 117
Карамзин Николай Михайлович (1766–1826) 116, 122–133, 135, 144, 146, 148, 149, 153, 154, 156, 174, 188, 195, 201, 280, 290, 851
Карлейль Джордж Уильям (1802–1864) 365, 786
Катенин Павел Александрович (1792–1853) 131, 154–156, 176
Катков Михаил Никифорович (1818–1887) 384, 510, 560
Катырев-Ростовский Иван Михайлович, кн. 64
Каутский Карл (1854–1938) 801
Каширин Василий (дед Горького) 635, 649
Квитка Григорий Федорович (1778–1843) 256
Кейнз Джон Мейнард (1883–1946) 872
Кемпбелл Томас (1777–1844) 151
Керн Анна Петровна (1800–1880) 161, 175
Киево-Печерский патерик 38
Киевская летопись 42, 47
Киплинг Джозеф Редьярд (1865–1936) 607, 655
Киприан, митрополит Московский (ок. 1336–1406) 58, 63
Киреевские 286
Киреевский Иван Васильевич (1806–1856) 289, 290
Киреевский Петр Васильевич (1808–1856) 189, 199, 200, 220, 289, 290
Кирилл, св. (ок.827–869) 28
Кирилл Туровский (ок.1130 – не позднее 1182) 39
Китс Джон (1795–1821) 385, 592
Клемент см. Леонтьев Константин Николаевич 567

Клодель Поль (1868–1955) 759

Клюев Николай Алексеевич (1884–1937) 825, 826

Клюшников Виктор Петрович (1841–1892) 486

Клюшников Иван Павлович (1811–1895) 250, 251

Книга степенная царского родословия 63

Книппер-Чехова Ольга Леонардовна (1868–1959) 607

Княжнин Яков Борисович (1742/1740?–1791) 113, 116

Коган Петр Семенович (1872–1932) 898

Козлов Иван Иванович (1779–1840) 146, 185, 186

Козма Индикоплов (6 в.) 36

Колридж Сэмюэл Тейлор (1772–1834) 235

Кольцов Алексей Васильевич (1809–1842) 227–230, 399

Комаровский Василий Алексеевич (1881–1914) 793

Конан Дойль Артур (1859–1930) 684

Коневской Иван (1877–1901) 734

Кони Анатолий Федорович (1844–1927) 589

Коноплянцев Алексей Михайлович (биограф Леонтьева) 572

Конрад Джозеф (1857–1924) 686

Константин Николаевич, вел. князь (1827–1892) 409

Константиновский Матвей 263

Корнель Пьер (1606–1684) 893

Корнуолл Барри см. Проктер Брайан Уоллер 181

Коро Камиль (1796–1875) 544

Короленко Владимир Галактионович (1853–1921) 584–588, 606, 631, 636, 637, 648, 668

Костров Ермил (Эрмил?) Иванович (?–1796) 123

Кот-Мурлыка см. Вагнер Николай Петрович 488
Котляревский Иван Петрович (1769–1838) 106
Котляревский Нестор 899
Кохановская Надежда Степановна см. Соханская Н. С. 356
Коцебу Август (1761–1819) 135
Кравчинский Сергей Михайлович см. Степняк-Кравчинский 582
Краевский Андрей Александрович (1810–1889) 281, 292, 293, 358
Kраниxфельд Владимир Павлович 898
Краснов Петр Николаевич (1869–1947) 869
Крейг Генри Эдуард Гордон (1872–1966) 892
Крестовский Всеволод Владимирович (1840–1895) 486
Кропоткин Петр Алексеевич (1842–1921) 583
Крученых Алексей Елисеевич (1886–1968) 831, 837
Крылов Виктор Александрович (1838–1906) 890
Крылов Иван Андреевич (1769–1844) 28, 105, 120, 131, 136–140, 206
Кузмин Михаил Алексеевич (1875–1936) 794, 816
Кукольник Нестор Васильевич (1809–1868) 251, 252, 426
Куприн Александр Иванович (1870–1938) 504, 622, 633, 651, 653–657, 804
Курбский Андрей Михайлович (1528–1583) 61, 62, 64
Курнос 748
Курочкин Василий Степанович (1831–1875) 410
Кусиков Александр Борисович (Кусикян) (1896–1977) 828

Кутузов Михаил Илларионович (1745–1813) 454, 455

Куцевский Иван Афанасьевич (1847–1876) 494, 495, 587

Кюхельбекер Вильгельм Карлович (1797–1846) 131, 198–200

Лавров Петр Лаврович (1823–1900) 376, 380, 381

Лажечников Иван Иванович (1792–1869) 212

Лазарь, священник (?–1681) 74

Ландау Григорий Адольфович (1877–1940?) 805

Ландау Марк Александрович см. Алданов Марк 804, 805, 872

Ланин М. А. 636

Лафонтен Жан де (1621–1695) 104, 105, 132, 136, 137, 139, 206

Левитан Исаак Ильич (1860–1900) 693

Левитов Александр Иванович (1835–1877) 492, 494

Леклерк Николай-Габриэль (1726–1798) 120

Ленин Владимир Ильич (1870–1924) 500, 583, 626, 639, 640, 700, 733, 799, 801, 802, 811, 826, 870, 872

Леонов Леонид Максимович (1899–1994) 882

Леонтьев Иван Леонтьевич (1850/6?–1910) 579

Леонтьев Константин Николаевич (1831–1891) 27, 384, 441, 462, 463, 500, 502, 517, 560, 562–572, 806, 899

Леопарди Джакомо (1798–1837) 193

Лермонт Джордж 238

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814–1841) 28, 149, 170, 171, 221, 225, 230, 236–251, 275–279, 298, 299, 301, 313, 317, 323, 329, 337, 344, 360, 365, 384, 387, 388, 391, 407, 446, 447, 589, 616, 701, 773, 906

Лермонтов Юрий Петрович (1787–1831) 238

Лесаж Ален Рене (1668–1747) 143, 266

Лесков Николай Семенович (1831–1895) 27, 111, 323, 342, 350, 351, 414, 424, 486, 489, 491, 500, 502, 538–551, 586, 622, 661, 749, 772, 846, 850, 878, 884, 901

Ли Вернон (1856–1935) 871

Лидин Владимир Германович (1894–1979) 882

Линдзи Вейчел (1879–1931) 834

Ломоносов Михайло Васильевич (1711–1765) 94, 96–105, 117, 122–124, 132, 174, 233, 280, 283, 820

Лонгфелло Генри Уодсворт (1807–1882) (Песнь о Гайавате) 658

Лондон Джек (1876–1916) 655, 684

Лорис-Меликов Михаил Тариелович (1825–1888) 576

Лотарев Игорь Васильевич см. Северянин Игорь 820

Лоуэлл Эми (1874–1925) 385

Лохвицкая Мирра (Мария) Александровна (1869–1905) 593, 687

Луи Пьер (Louys Pierre) (1870–1925) 795

Луначарский Анатолий Васильевич (1875–1933) 585, 776, 802, 841, 895

Лунц Лев (1901–1924) 876, 893

Лутовинова см. Тургенева В. П. 323

Львов-Рогачевский Василий Львович (1874–1930) 898

Лэм (Лэмб) Чарльз (1775–1834) 786

Лютер Мартин (1483–1546) 715, 716, 735

Майков Аполлон Николаевич (1821–1897) 358, 385–387, 389, 396, 551

Майков Валериан Николаевич (1823–1847) 358, 385
Майков Василий Иванович (1728–1878) 106, 139
Макарий, митрополит Московский (1482–1563) 34, 63, 81
Макарьевский сборник 66
Маклаков Василий Алексеевич (1869–1957) 630
Малала Иоанн (7 в.) 36
Малерб Франсуа (1555–1628) 101
Малларме Стефан (1842–1898) 503, 553, 726, 751
Мальборо Джон Черчилл (1650–1722) 123
Мамай (?–1380) 58, 64, 66
Мамин-Сибиряк Дмитрий Наркисович (1852–1912) 579
Мандельштам Осип Эмильевич (1891–1938) 816, 820, 821, 832, 839, 843, 906
Мариво Пьер Карле де Шамблен де (1688–1763) 142
Мариенгоф Анатолий Борисович (1897–1962) 828
Мария Александровна, росс. императрица (1824–1880) 541
Марк Аврелий (121–180) 40, 697
Маркевич Болеслав Михайлович (1822–1884) 486
Марко Вовчок см. Маркович М. А. 346
Марков Евгений Львович (1835–1903) 488
Маркович Афанасий Васильевич (1824–?) 346
Маркович Мария Александровна (1829–1907) 346
Маркс Адольф Федорович (1838–1904) 607
Маркс Карл (1818–1883) 370, 558, 594, 626, 801, 811
Марлинский А. см. Бестужев А. А. 213
Мартынов Александр Евстафьевич (1816–1860) 424
Мартынов Николай Соломонович (1817–1876) 240, 242

Матвеев Артамон Сергеевич (1625–1682) 80, 87
Матинский Михаил Алексеевич (18 в.) 116
Матюрин Чарльз Роберт (1782–1824) 266
Маяковский Владимир Владимирович (1893–1930) 501, 687, 803, 808, 829, 832–838, 841, 879, 895, 905
Мезенцев Николай Владимирович, ген. (1827–1878) 582
Мей Лев Александрович (1822–1862) 426
Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874–1940) 892, 894
Мельников Павел Иванович (1819–1883) 355
Мельшин Л. см. Якубович П. Ф. 581
Менделеев Дмитрий Иванович (1834–1907) 506, 625, 762
Менделеева Любовь Дмитриевна (1880–1939) 625, 762, 764
Менологион, или Календарь Святых 63
Мережковская см. Гиппиус Зинаида 682, 700
Мережковские 682, 699, 775, 780
Мережковский Дмитрий Сергеевич (1866–1941) 502, 591, 658, 682, 688, 690, 691, 694–703, 705, 726, 727, 736, 738, 742, 754, 762, 764, 791, 804, 901
Мерзляков Алексей Федорович (1778–1830) 133
Мериме Проспер (1803–1870) 177, 219, 328
Метерлинк Морис (1862–1949) 617, 620, 668
Мефодий, св. (ок.815–885) 29
Мещерский Владимир Петрович (1839–1914) 461
Микеланджело Буонарроти (1475–1564) 555, 737
Микулич см. Веселитская Л. И. 579
Мильвуа Чарльз Хьюберт (1782–1816) 190
Мильтон Джон (1608–1674) 509, 757

Милюков Павел Николаевич (1859–1943) 628, 723

Минский (Николай Максимович Виленкин) (1855–1937) 591, 658, 691, 696, 727

Мирлиз Хоуп 76

Миропольский А. Л. (Ланг А. А.) (1872–1917) 731

Михайлов Михаил Ларионович (1826–1865) 410

Михайловский Николай Георгиевич (1852–1906) 508

Михайловский Николай Константинович (1842–1904) 376, 380, 381, 438, 466, 473, 510, 555, 558, 559, 585, 691, 706, 896, 897

Мицкевич Адам (1798–1855) 224

Мишле Жюль (1798–1874) 365, 373

Могила Петр Симеонович (1596/7–1647) 80

Мод Эйлмер 519

Мойер Мария П. (Протасова) 148, 150

Моление Даниила Заточника 41

Мольер (1622–1673) 114, 205, 207, 266, 524

Моммзен Теодор (1817–1903) 754

Монс Виллим Иванович (1688–1724) 85

Монтень Мишель де (1533–1592) 754

Монтескье Шарль Луи (1689–1755) 94, 117, 175

Мопассан Ги де (1850–1893) 90, 329, 350, 524, 526

Моравская Мария Людвиговна (1889–1947) 823

Мордовцев Даниил Лукич (1830–1905) 487

Моцарт Вольфганг Амадей (1756–1791) 144, 181, 182

Мочалов Павел Степанович (1800–1848) 252, 360

Муйжель Виктор Васильевич (1880–1924) 653

Мур Томас (1779–1852) 151, 186, 245

Муравьев Михаил Николаевич (1796–1866) 402

Муравьев Николай Валерианович (1850–1908) 589

Муратов Павел Петрович (1881–1951) 693, 804, 871

Мусин-Пушкин Алексей Иванович (1744–1817) 46

Мусоргский Модест Петрович (1839–1881) 130, 429, 505, 592

Мэнсфилд Кэтрин (1888–1923) 622

Нагродская Евдокия Аполлинариевна (1866–1930) 685

Надеждин Николай Иванович (1804–1856) 189, 221, 292

Надсон Семен Яковлевич (1862–1887) 591, 658, 695, 802

Найденов Сергей Александрович (1868–1922) 891

Наполеон I, франц. император (1769–1821) 126, 131, 135, 137, 148, 174, 202, 246, 366, 454

Нарежный Василий Трофимович (1780–1821) 143, 266

Начальная летопись 42

Недоброво Николай Владимирович (1883–1919) 893

Некрасов Алексей 400

Некрасов Николай Алексеевич (1821–1877/8) 230, 293, 304, 329, 345, 359, 366, 367, 385, 396, 399, 400–408, 428, 429, 434, 464, 469, 482, 495, 551, 552, 554, 557, 590, 701, 870, 904, 906

Нелединский-Мелецкий Юрий Александрович (1752–1829) 133

Немирович-Данченко Василий Иванович (1848/9–1936) 578

Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858–1943) 578, 606

Немцевич Юлиан Урсын (1757/8–1841) 187

Нестор (1056–1114) 38, 42, 44

Ник. Т-О см. Анненский И. Ф. 751

Никитин Афанасий (?–1472) 59

Никитин Иван Саввич (1824–1861) 399, 400

Никитин Николай Николаевич (1895–1963) 883

Николай I, росс. император (1796–1855) 146, 148, 162, 177, 203, 204, 221, 224, 240, 244, 259, 274, 285, 296, 370, 496, 623, 810

Николай II, росс. император (1868–1918) 512, 869

Никон, патриарх (1605–1681) 72, 73

Ницше Фридрих (1844–1900) 470, 472, 569, 570, 576, 600, 690, 715, 716, 754, 784

Новалис (1772–1801) 757

Новиков Николай Иванович (1744–1818) 118, 119, 125

Новодворский Андрей Осипович (1853–82) 494

О. Генри (Уильям Сидни Портер) (1862–1910) 543

Обрадович Сергей Александрович (1892–1956) 842

Овсеенко 507

Овсянико-Куликовский Дмитрий Николаевич (1853–1920) 896, 899

Огарев Николай Платонович (1813–1877) 250, 365

Огнев Н. (Михаил Григорьевич Розанов) (1888–1938) 882

Одоевский Александр Иванович (1802–1839) 225, 244

Одоевский Владимир Федорович (1803/4–1869) 200, 225, 253, 254

Одоевцева Ирина Владимировна (Гейнике) (1901–1990) 843

Озеров Владислав Александрович (1769–1816) 135, 201

Олег, князь киевской Руси (?–912) 43

Ольденбургская, герцогиня 128

Омулевский Иннокентий Васильевич (1836/7–1883/4) 487, 507

Опиц Мартин (1597–1639) 101

Ореус И. И. см. Коневской Иван 737

Осипова Прасковья Александровна (1781–1859) 161

Осипович А. см. Новодворский А. О. 494

Основьяненко см. Квитка Григорий 256

Осорьин Дружина (ок. 1570 – ок. 1640) 66

Оссиан (3-й в.) 46, 123, 134, 820,

Островский Александр Николаевич (1823–1886) 275, 348, 350, 355, 361, 364, 365, 378, 411–421, 439, 440, 619, 889, 890, 891

Оффенбах Жак (1819–1880) 426

*Павел I, росс. император (1754–1801)*108, 111, 119, 121, 126, 129, 702

Павел св. 470, 715, 716

Павлов Николай Филиппович (1803–1864) 224, 253, 255

Павлова Каролина Карловна (1807–1893) 224, 255, 283

Палея 33, 35

Палицын Авраамий (?–1626) 64

Пальмер Вильям (1811–1879) 288

Панаев Иван Иванович (1812–1862) 293

Панаева Авдотья Яковлевна (1820–1893) 402

Панаевы (А. Я. и И. И.) 402

Панин Никита Иванович (1718–1783) 113

Парни Эварист (1753–1814) 144, 153, 164, 168, 190

Паскаль Блез (1623–1662) 470, 715, 716

Паскевич Иван Федорович (1782–1856) 204

Пастернак Борис Леонидович (1890–1960) 245, 829, 832, 837–841

Паусс Иоганн Вернер 85

Пашков Истома (Филипп Иванович) (17-й в.) 73,75

Перельман О. И. см. Дымов Осип 681

Перз Бернард 28, 140, 205, 504

Перовский Алексей Алексеевич (1787–1836) 213, 389

Пестель Павел Иванович (1793–1826) 186

Петр III, росс. император (1728–1762) 761

Петр Великий, росс. император (1672–1725) 34, 80–85, 87–90, 92, 93, 95, 101, 104, 120, 123, 128, 159, 163, 174, 177, 179, 219, 287, 370, 455, 457, 696, 699, 723

Петрарка Франческо (1304–1374) 153

Петрашевский Михаил Васильевич (1821–1866) 305, 398

Петров Василий Петрович (1733/6–1801/1799) 105

Петров Степан Гаврилович см. Скиталец 652

Печерский Андрей см. Мельников Павел Иванович 355

Печерский патерик 39

Пешков Алексей Максимович см. Горький Максим 635

Пешков Максим 635

Пико делла Мирандола Джованни (1463–1494) 200

Пильняк Борис Андреевич (1894–1941) 879–882, 886

Пиндар (ок. 518–442/438 до н. э.) 101, 757
Писарев Александр Иванович 201
Писарев Дмитрий Иванович (1840–1868) 327, 376, 379, 380, 384, 410, 483, 557
Писемский Алексей Феофилактович (1821–1781) 90, 323, 346–355, 357, 412, 413, 535, 538
Платонов Сергей Федорович (1860–1933) 65
Плетнев Петр Александрович (1792–1865/6) 188, 251, 257, 293, 401
Плеханов Георгий Валентинович (1856–1918) 626, 801
Плещеев Алексей Николаевич (1825–1893) 398, 410
Плотин (ок.204/205–269/270) 715
По Эдгар Аллан (1809–1849) 271, 666, 668, 724, 729, 735
Победоносцев Константин Петрович (1827–1907) 560
Повесть дивна (о Иулиании Лазаревской) 66
Повесть о Басарге 38
Повесть о Бове Королевиче 68, 89, 91, 165
Повесть о Варлааме и Иосафате 34
Повесть о Горе-Злосчастии 65
Повесть о Еруслане Лазаревиче 69, 91, 165
Повесть о Ерше Ершовиче 70
Повесть о житии Александра Невского 58
Повесть о Карпе Сутулове 70
Повесть о молодце и девице 69
Повесть о Петре и Февронии 67
Повесть о Савве Грудцыне 67
Повесть о Фроле Скобееве 70, 120
Повесть об обороне Азова 65

Повесть об ослеплении Василько 45

Погодин Михаил Петрович (1800–1875) 200, 253, 256, 284–286, 290, 292, 361, 392

Погорельский Антоний см. Перовский А. А. 213, 214, 389

Познер Владимир (1905–1992) 843, 883

Полевой Николай Алексеевич (1796–1846) 216, 221, 222, 252

Полежаев Александр Иванович (1804–1838) 224–226

Поливанов Лев Иванович (1838–1899) 779

Полонская Елизавета Григорьевна (1890–1969) 844, 883

Полонский Яков Петрович (1819–1898) 387–389, 551

Полоцкий Симеон (Петровский-Ситниано-вич)(1629–1680) 84, 87

Помяловский Николай Герасимович (1835–1863) 358, 489–491, 494

Поп Александр (1688–1744) 105, 190, 191

Попов Александр Сергеевич см. Серафимович А. 652

Посошков Иван Тихонович (1652–1726) 83

Потапенко Игнатий Николаевич (1856–1929) 579, 890, 900

Потебня Александр Афанасьевич (1835–1891) 900

Поучение к детям Владимира Мономаха 40

Пришвин Михаил Михайлович (1873–1954) 848, 862–865

Прокопий Кесарийский (ок. 500 – после 565) 36

Прокопович Феофан (1681–1736) 81, 82, 84, 89, 94

Пролог 34, 35, 66, 91, 852

Протасова Мария см. Мойер Мария П. 148
Пруст Марсель (1871–1922) 269, 301, 313, 4581, 613, 614
Прутков Козьма см. Толстой А. К., Жемчужниковы братья 389, 391, 392, 595
Пуанкаре Жюль Анри (1854–1912) 779
Пугачев Емельян Иванович (1740/42–1775) 107, 118, 216, 276, 681, 827
Пуссен Никола (1594–1665) 693
Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837) 43, 109, 111, 125, 130, 143–149, 151, 154–186, 192, 195, 196, 198–200, 202, 209–211, 214–222, 225, 230, 231, 233, 238, 240, 241, 244, 247–249, 252, 257–259, 265, 271, 277, 278, 283, 286, 290, 298, 299, 301, 303, 309, 311, 323, 335, 336, 341, 342, 344, 359, 364, 365, 380, 386, 387, 426, 427, 430, 433, 446, 457, 462, 468, 469, 481, 522, 524, 589, 602, 616, 697, 721, 727, 732, 773, 851, 898, 901, 906
Пушкин Василий Львович (1770–1830) 132
Пушкина Наталья Николаевна (1812–1863) 162, 163
Пыпин Александр Николаевич (1833–1904) 897

Рабле Франсуа (1494–1553) 786
Радищев Александр Николаевич (1749–1802) 120–122
Радлова Анна Дмитриевна (1891–1949) 844
Раевские 160
Раевский Александр Николаевич (1795–1868) 160
Раевский Николай Николаевич (1801–1843) 160
Раевский Николай Николаевич, ген. (1771–1829) 160
Раевский Святослав Афанасьевич (1808–1876) 276

Разин Степан Тимофеевич (ок.1630–1671) 410, 838

Раич Семен Егорович (1792–1855) 231, 233

Райт Хегберг (?–1940) 503

Рамбо Альфред (1842–1905) 40

Расин Жан (1639–1699) 103, 199, 312, 424, 469, 521, 522, 647, 746, 893

Рафаэль Санти (1483–1520) 175

Рейналь Гийом Тома Франсуа (1713–1796) 121

Ремизов Алексей Михайлович (1877–1957) 35, 56, 298, 503, 679, 799, 800, 846–859, 861, 863, 864, 873, 878

Ренан Жозеф Эрнест (1823–1892) 329

Ренье Анри Франсуа Жозеф де (1864–1936) 759, 795, 871

Решетников Федор Михайлович (1841–1871) 491, 492, 494

Ризнич Амалия (ок. 1803–1825) 160, 176

Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844–1908) 492, 505

Рихман Георг Вильгельм (1711–1753) 98

Рихтер Иоганн Пауль Фридрих (пс. Жан Поль) (1763–1825) 254

Ричардсон Сэмюэл (1689–1761) 124

Роджерс Сэмюэл (1763–1855) 506

Розанов Василий Васильевич (1856–1919) 407, 460, 462, 472, 502, 560, 562, 599, 625, 690, 693, 702–715, 717–719, 848, 851, 901

Розанова Варвара Дмитриевна (1862/3–1913) 704

Розен Егор Федорович (1800–1860) 252

Роман Мстиславич (?–1205) 55

Романов Иван Федорович см. Рцы 704

Романов Пантелеймон Сергеевич (1884–1938) 880
Романовы 371
Ронсар Пьер де (1524–85) 149
Ропшин в. см. Савинков Борис 682, 683
Рубинштейн Антон Григорьевич (1829–1894) 245
Руднева Варвара Дмитриевна см. Розанова В. Д. 704
Руссо Жан Жак (1712–1778) 121, 124, 125, 445, 449. 557, 891
Рцы (Романов Иван Федорович) (1861–1913) 204
Рыжков Виктор 890
Рылеев Кондратий Федорович (1795–1826) 186. 187, 213
Рэдсток 541

Савинков Борис Викторович (1879–1925) 682. 683. 700
Садовников Дмитрий Николаевич (1843/46–1883) 410
Садовский Пров Михайлович (1818–1872) 411
Салиас-де-Турнемир Евгений Андреевич (1840–1908) 488, 507
Салтыков–Щедрин Михаил Евграфович (1826–1889) 322, 401, 423, 480–485, 492, 495, 500, 567, 574, 706
Самарин Юрий Федорович (1819–1876) 381
Санд Жорж (1804–1876) 255, 293, 298, 299, 347, 564
Сапфо (7–6 в. до н. э.) 175.757
Сарду Викторьен (1831–1908) 420, 535, 890
Саути Роберт (1774–1843) 151
Свербеевы 283
Свифт Джонатан (1667–1745) 137, 216, 423

Святослав, кн. 44
Северянин Игорь (1887–1941) 821–824, 837
Сейфуллина Лидия Николаевна (1889–1954) 886
Сельвер П. 730, 740
Сельвинский Илья Львович (1899–1968) 844
Семенова Екатерина Семеновна (1786–1849) 135
Сен-Виктор Поль де (1827–1881) 759
Сен-Симон Клод Анри де Рувруа (1760–1825) 283, 369
Сенковский Юзеф-Юлиан Иванович (1800–1858) 281, 296, 484
Серафимович Александр Серафимович (1893–1949) 652, 733
Сервантес Сааведра Мигель де (1547–1616) 413, 421
Сергеев-Ценский Сергей Николаевич (1875–1958) 504, 632, 634, 676–680
Сергей Александрович, великий князь (1857–1905) 682
Сергий Радонежский, св. (ок.1321–91) 59
Серов Валентин Александрович (1865–1911) 693
Сильвестр, настоятель Выдубецкий (?–1123) 42
Сильвестр, священник (?–1566) 63
Симон, св. (?–1226) 39
Синг Джон Миллингтон (1871–1909) 408
Скабичевский Александр Михайлович (1838–1910) 897
Сказание (Палицына) 65
Сказание о Мамаевом побоище 58
Сказание о Псковском взятии 64
Сказание о Трое 66

Скиталец Степан Гаврилович (1869–1941) 652

Скобелев Михаил Дмитриевич, ген. (1843–1882) 382

Скотт Вальтер (1771–1832) 147, 151, 201, 212, 216, 217, 268, 488

Скриб Эжен (1791–1861) 420, 535

Слепцов Василий Алексеевич (1836–1878) 491

Слово (моление) Даниила Заточника 41

Слово Адама в аду к Лазарю 55

Слово о законе и благодати 38

Слово о погибели Русской земли 55

Слово о полку Игореве 38, 46–51, 54

Слонимский Михаил Леонидович (1897–1972) 882, 884

Случевский Константин Константинович (1837–1904) 26, 409, 550, 553, 555, 590

Смидович Викентий Викентьевич см. Вересаев В.В. 652

Смоллетт Тобиас Джордж (1721–1771) 143

Сниткина Анна Григорьевна см. Достоевская А. Г. 460

Соколов-Микитов Иван Сергеевич (1892–1975) 865

Сократ (470/469–399 до н. э.) 512, 716, 717

Соллогуб Владимир Александрович (1813–1882) 280, 281

Соллогуб Федор, гр. 392, 595

Соловьев Владимир Сергеевич (1853–1900) 392, 502, 571, 593–602, 629, 650, 691, 692, 701, 706, 711, 718, 719, 754, 778, 785, 900

Соловьев Всеволод Сергеевич (1849–1903) 489, 578

Соловьев Евгений Андреевич (1863–1905) 898
Соловьев Михаил Сергеевич (1862–1903) 762–764, 780, 785
Соловьев Николай Яковлевич (1845–1898) 890
Соловьев Сергей Михайлович (1820–1879) 230, 463, 594
Соловьев Сергей Михайлович (1886–1942) 764, 767, 780, 792
Сологуб Федор Кузьмич (1863–1927) 725, 731, 742–750, 794, 822, 825, 868, 893
Сомов Константин Андреевич (1869–1939) 693
Сорский Нил (1433–1508) 60
Софроний (Софоний) Рязанский (15 в.) 58
Софья Палеолог (?–1503) 60
Соханская Надежда Степановна (1825–1884) 356
Спасович Владимир Данилович (1829–1906) 588
Спенсер Эдмунд (1553–1599) 150
Сперанский Михаил Михайлович (1772–1839) 128
Спиноза Барух (1632–1677) 512, 716
Станиславский Константин Сергеевич (1863–1938) 411, 536, 606, 607, 647, 653, 890, 891
Станкевич Николай Владимирович (1813–1940) 227, 282, 283, 291, 324
Станюкович Константин Михайлович (1843–1903) 488
Стелловский Федор Тимофеевич (?–1875) 460
Стендаль (1783–1842) 278, 443, 446, 451, 521, 614, 786
Степняк-Кравчинский Сергей Михайлович (1851–1895) 582
Степун Федор Августович (1884–1965) 805, 868

Стерн Лоренс (1713–1768) 170, 254, 266, 445, 494, 874
Стефан Пермский, св. (ок. 1345–1396) 58
Стоглав 63
Столыпин Петр Аркадьевич (1862–1911) 630
Столыпина см. Арсеньева Е. А. 238
Стравинский Игорь Федорович (1882–1971) 695
Страхов Николай Николаевич (1828–1896) 362, 383, 435, 459, 510, 561, 599, 704, 708, 711, 899
Стриндберг Юхан Август (1849–1912) 891
Струве Петр Бернгардович (1870–1944) 626, 628, 629, 708, 718, 722, 723, 798, 805, 807
Струйский Леонтий 225
Стрэйчи Литтон (1880–1932) 166, 872
Суворин Алексей Сергеевич (1834–1912) 604, 605, 611, 624, 704, 706, 708
Суворов Александр Васильевич (1729/30–1800) 109, 123, 383
Суинберн Алджернон Чарлз (1837–1909) 196
Сумароков Александр Петрович (1717–1777) 93, 101–103, 105, 112, 113, 117, 133, 136
Сургучев Илья Дмитриевич (1881–1956) 891
Суслова Аполлинария Прокофьевна (1840–1918) 459, 473, 703
Сухово-Кобылин Александр Васильевич (1817–1903) 420–423, 425
Сюарес Андрэ 713
Сюлли-Прюдом Франсуа Арман (1839–1907) 503

Таиров Александр Яковлевич (1885–1950) 894
Тассо Торквато (1544–1595) 153
Татищев Василий Никитич (1686–1750) 83, 94
Твен Марк (1835–1910) 599, 628

Теккерей Уильям Мейкпис (1811–1863) 207

Тепфер Родольф (1799–1846) 445

Терпигорев Сергей Николаевич (1841–1895) 488

Тертуллиан Квинт Септимий Флоренций (ок. 160–220) 716

Тетерников Федор Кузьмич см. Сологуб Федор 743

Тибулл Альбий (ок. 50–19 до н. э.) 153

Тик Людвиг Иоганн (1773–1853) 266, 893

Тимофеев Иван (ок.1555–1631) 64

Тихонов Николай Семенович (1896–1979) 844, 845, 883

Толстая Александра Львовна (1884–1979) 537, 538

Толстая Софья Андреевна (1844–1919) 436, 437, 531, 537, 667

Толстой Алексей Константинович (1817–1875) 388–392, 399, 488, 551, 552

Толстой Алексей Николаевич (1882–1945) 807, 848, 851, 859–863, 892

Толстой Лев Николаевич (1828–1910) 26, 111, 171, 213, 264, 265, 269, 270, 300, 314, 329, 335, 342, 344, 381, 383, 393, 396, 424, 430–457, 462–464, 470–472, 476–478, 488, 498, 505, 506, 509–539, 542, 543, 546, 548, 557, 559, 562, 563, 568, 570, 574, 576, 580, 593, 598, 606, 607, 613, 614, 617, 618, 620, 632, 634, 637, 638, 640, 648–650, 652, 655, 656, 662, 665, 668, 669, 674, 676, 683, 686, 698, 699, 701, 703, 706, 714, 715, 717, 719, 738, 772, 778, 786, 796, 870, 897, 899, 901, 906

Толстой Николай Николаевич (1823–1860) 436

Томас Рифмач (ок.1220?–1297) 238, 779

Томашевский Борис Викторович (1890–1957) 905, 906

Томсон Джеймс (1700–1748) 124, 151

Тредиаковский Василий Кириллович (1703–1768) 93, 95, 96, 100, 102, 122

Тренев Константин Андреевич (1876–1945) 681

Третьяков Сергей Михайлович (1892–1939) 837, 838

Троллоп Антони (1815–1882) 545

Троцкий Лев Давыдович (1879–1940) 713, 801–803, 811, 870, 899

Трубецкой Евгений Николаевич (1863–1920) 596, 718

Трубецкой Николай Сергеевич (1890–1938) 806

Трубецкой Сергей Николаевич (1862–1905) 596, 718

Тургенев Александр Иванович (1784–1845) 210

Тургенев Андрей Иванович (1781–1803) 134

Тургенев И. П., масон, друг Карамзина 125

Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883) 26, 170, 171, 184, 210, 251, 258, 297, 299, 305, 309, 312, 317, 318, 320, 322–346, 349, 352, 355, 359, 366, 376, 387, 393, 396, 402, 407, 410, 411, 413, 417, 435, 476, 477, 481, 487, 488, 505, 516, 539, 544, 563, 571, 574, 576, 586, 589, 619, 622, 631, 656, 659, 662, 683, 827, 897, 903

Тургенева Анна Алексеевна (Ася), жена А. Белого 782

Тургенева Варвара Петровна (1787–1850) 323, 324

Тургенева, мать А. Н. Толстого 859

Туссен-Лувертюр Франсуа Доминик (1743–1803) 126

Тынянов Юрий Николаевич (1894–1943) 905, 906

Тэффи Надежда Александровна (1894–1952) 687, 792, 804

Тютчев Федор Иванович (1803–1873) 230–238, 359, 382, 701, 732, 738, 901

Тютчева, дочь поэта, жена Ивана Аксакова 382

Уайльд Оскар (1854–1900) 904
Уитмен Уолт (1819–8992) 501
Уитьер Джон Гринлиф (1807–1892) 501
Уланд Людвиг (1787–1862) 150
Урусов Александр Иванович (1843–1900) 588
Успенский Глеб Иванович (1843–1902) 403, 491, 492–495, 500, 507, 574
Успенский Николай Васильевич (1837–1889) 491
Устрялов Николай Васильевич (1890–1937) 807
Уэллс Герберт Джордж (1866–1946) 640, 806, 862

Фадеев Ростислав Андреевич, ген. (1824–1883) 383
Фадеева Елена см. Ган Елена 253
Федин Константин Александрович (1892–1977) 883, 884
Федор Алексеевич, царь (1661–1682) 74
Федорченко Софья Захаровна (1888–1959) 868
Феодосий Печерский, св. (?–1074) 39, 42
Феокрит (кон. 4 – 1-я пол. 3 вв. до н. э.) 152
Фет Афанасий Афанасьевич (1820–1892) 385, 392–397, 409, 435, 500, 510, 551–553, 590, 600, 734, 872
Фет Шарлотта-Елизавета (ок. 1798–1844) 392
Физиолог 36
Филдинг Генри (1707–1754) 142, 143, 207, 213
Философов Дмитрий Владимирович (1872–1940) 699
Фихте Иоганн Готлиб (1767–1814) 282, 292
Флексер Аким Львович см. Волынский А. Л. 691
Флеминг Пауль (1609–1640) 100
Флетчер Гулд 385
Флобер Гюстав (1821–1880) 318, 328, 549, 589, 655, 697

Флоренский Павел Александрович (1882–1937) 720, 721

Фонвизин Денис Иванович (1744/5–1792) 112–115, 205

Фондаминский Илья Исидорович (1880–1942) 805

Фонтенель Бернар Ле Бовье де (1657–1757) 94

Форш Ольга Дмитриевна (1873–1961) 895

Фофанов Константин Михайлович (1862–1911) 593

Франко Иван Яковлевич (1856–1916) 55

Фрейд Зигмунд (1856–1939) 444

Фридрих II Великий (1712–1786) 118, 123

Фриче Владимир Максимович (1870–1929) 898

Фуке Фридрих-Генрих-Карл (1777–1843) 152

Фурье Шарль (1772–1837) 283, 305

Харди Томас (1840–1928) 339

Харрисон Джейн Эллен (1850–1928) 75, 321, 322, 504, 660

Хемницер Иван Иванович (1745–1784) 105, 106, 136, 139

Херасков Михаил Матвеевич (1733–1807) 104, 105, 312

Хлебников Велемир (Виктор Владимирович) (1885–1922) 737, 829–831, 837, 852

Хмельницкий Николай Иванович (1789–1845) 201

Хогг Джеймс (1770–1835) 229

Ходасевич Владислав Фелицианович (1886–1939) 796, 797, 800

Хождение (Даниила) 40

Хожение за три моря (Афанасия Никитина) 59

Хольберг Людвиг (1684–1754) 114

Хомяков Алексей Степанович (1804–1860) 200, 224, 283, 286–290, 367, 381, 382

Хомяковы 283

Христианская космография Козмы Индикоплова 36

Хэпгуд Изабел Ф. 550

Цветаева Марина Ивановна (1892–1941) 804, 823, 824, 839

Цезарь Гай Юлий (100/102–44 до н. э.) 125, 215, 219

Цыганов Николай Григорьевич (1798–1831) 227

Чаадаев Петр Яковлевич (1794–1856) 222, 283, 344, 463

Чавчавадзе Нина Александровна 204

Чайковский Петр Ильич (1840–1893) 505, 591

Чамот А. Е. 550

Чеботаревская Анастасия Николаевна (?–1921) 743

Черный Саша (А. М. Гликберг) (1880–1932) 687, 833

Чернышевский Николай Гаврилович (1828–1889) 326, 376–379

Черняев Михаил Григорьевич, ген. (1828–1898) 383

Чертков Владимир Григорьевич (1854–1936) 439, 529, 535–537

Честертон Гилберт Кит (1874–1936) 620, 904

Четьи-Минеи 62

Чехов Антон Павлович (1860–1904) 170, 278, 297, 299, 309, 333, 335, 346, 412, 430, 499, 544, 550, 573, 577, 579, 584, 602–622, 624, 631–634, 637, 642, 643, 647, 648, 652, 656, 659, 672, 683, 686, 687, 715, 752, 773, 882, 890, 891

Чехов Егор, дед писателя (?–1899) 536
Чехов Павел Егорович 603
Чириков Евгений Николаевич (1864–1932) 652
Чуковский Корней Иванович (1882–1969) 668, 904
Чулков Георгий Иванович (1879–1939) 754
Чулков Михаил Дмитриевич (1743–1792) 142

Шагинян Мариэтта Сергеевна (1888–1982) 823
Шаликов Петр Иванович (1767–1852) 142
Шамиль (1799–1871) 531
Шаховской Александр Александрович (1777–1846) 201
Шварцман Лев Исаакович см. Шестов Лев 714
Шевченко Тарас Григорьевич (1814–1861) 149
Шевырев Степан Петрович (1806–1864) 200, 286
Шекспир Уильям (1564–1616) 118, 134, 145, 151, 180, 199, 252, 360, 397, 427, 522, 618, 647, 714, 802, 803
Шеллер-Михайлов Александр Константинович (1838–1900) 487, 507
Шелли Перси Биши (1792–1822) 729
Шеллинг Фридрих Вильгельм (1775–1854) 200, 231, 282, 292
Шеншин Афанасий Неофитович (ок. 1776–?) 392
Шенье Андре Мари (1762–1794) 144, 166, 168, 396
Шереметев Василий Васильевич (1794–1817) 202
Шереметева см. Долгорукая Н. Б. 122
Шершеневич Вадим Габриэлевич (1893–1942) 828
Шестов Лев (1866–1938) 472, 690, 693, 703, 705, 714–719, 756, 804, 848
Шилейко Владимир Казимирович (1891–1930) 817
Шиллер Иоганн Кристоф Фридрих (1759–1805) 150, 360, 365, 523

Ширинский-Шихматов Сергей Александрович (1783–1837) 132, 199
Шишков Александр Семенович (1754–1841) 130, 154, 198, 286, 310, 311, 316
Шишков Вячеслав Яковлевич (1873–1945) 885
Шкловский Виктор Борисович (1893–1984) 294, 440, 799, 808, 868, 872, 875, 876, 883, 905, 906
Шкотт 539
Шмелев Иван Сергеевич (1873–1950) 682, 804
Шмидт Анна 597, 650
Шопенгауэр Артур (1788–1860) 394
Шпенглер Освальд (1880–1936) 383, 562
Шперк Федор Эдуардович (1870–1897) 705, 712
Штейнер Рудольф (1861–1925) 782
Штросмайер Йосиф-Георг (1815–1905) 596, 602
Шувалов Иван Иванович (1727–1797) 98
Шульгин Василий Витальевич (1878–1976) 805, 869

Щеглов см. Леонтьев И. Л. 579
Щедрин Н. см. Салтыков-Щедрин М. Е. 480, 482
Щепкин Михаил Семенович (1788–1863) 252, 275, 411, 417, 421
Щербатов Михаил Михайлович (1733–1790) 120
Щербина Николай Федорович (1821–1869) 386, 396

Эйлер Леонард (1707–1783) 98
Эйхенбаум Борис Михайлович (1886–1959) 905
Элиот Джордж (1819–1880) 523, 649
Элиот Томас Стернз (1888–1965) 191
Элтон 229, 397
Эмерсон Ралф Уолдо (1803–1882) 365

Эмин Федор Александрович (Магомет-Али) (1735–1770) 142

Энгельс Фридрих (1820–1895) 626, 801

Эренбург Илья Григорьевич (1891–1967) 868, 873, 876, 877

Эртель Александр Иванович (1855–1908) 579, 580

Эсхил (ок. 525–456 до н. э.) 756

Эфрон Марина Ивановна см. Цветаева М. И. 823

Юнг Эдуард (1683–1765) 134

Юшкевич Семен Соломонович (1868–1927) 653

Яворский Стефан (1658–1722) 81, 82

Языков Николай Михайлович (1803–1847) 146, 195–197, 264, 287, 832

Якобсон Роман Осипович (1896–1982) 905

Яковлев Иван Алексеевич (1767–1846) 366

Якубович Александр Иванович (1792–1845) 202, 205

Якубович Петр Филиппович (1860–1911) 581

Яниш Каролина см. Павлова Каролина 224

Ярмолинский 625

Ярослав Мудрый (ок.978–1054) 43, 44

Ясинский Иероним Иеронимович (1850–1931) 579

Геннадий ПРАШКЕВИЧ

ЕЩЕ РАЗ ОБ АВТОРЕ ЭТОЙ КНИГИ

Дмитрий Петрович Мирский – известный русский советский критик и литературовед. Сын либерального царского министра он окончил филологический факультет Петербургского университета. В 1911 году выпустил книгу стихов. После революции оказался в эмиграции. С 1922 года жил в Англии, читал курс русской литературы в Лондонском университете и Королевском колледже. Выступал в журналах «*Criterion*» (издатель Т. С. - Элиот) и «*Echange*» (Франция), в сменовеховском альманахе «Версты» (Брюссель). На английском языке написал книгу «История русской литературы» («*A history of Russian literature*», 1927) и ее продолжение «Современная русская литература» («*Contemporary Russian literature*», 1926). Владимир Набоков, не слишком щедрый на похвалу, считал эту книгу «лучшей историей русской литературы на любом языке, включая русский». Выпустил несколько антологий русской поэзии. В 1930 году вступил в Коммунистическую партию Великобритании, а через два года неожиданно вернулся в СССР.

«*Его всегда приглашали на московские приемы показать присутствующим иностранцам,*

что настоящий князь может оставаться целым и невредимым при диктатуре пролетариата, – писал английский писатель и журналист Мэлком Маггеридж в «Хронике времени, растраченного попусту». – *Мирский всегда приходил, думаю, что из-за бесплатного шампанского. Он был большой любитель выпить, а денег имел немного. В любом случае, он зарабатывал только рубли – писанием статей для «Литературной газеты», в которых рвал на части современных английских писателей, таких как Д. Х. Лоуренс, Т. С. Элиот и О. Хаксли, которых в разговоре именовал „бедный Лоуренс", „бедный Том", „бедный Олдос". В гражданской войне он сражался на стороне белых, потом жил в эмиграции в Париже и слыл человеком самых реакционных взглядов. Затем прибыл в Лондон, где неизбежно стал профессором и получил заказ написать книгу о Ленине. В ходе работы над ней он стал видеть в нем просвещенного спасителя, а не злобного выродженца, как раньше. В итоге перестал быть князем и стал товарищем. Когда я обрисовал карьеру Мирского корреспонденту „Temps" Лучани, тот кисло заметил, что Мирскому удался совершенно необыкновенный трюк: он умудрился быть паразитом при трех режимах – князем при царизме, профессором при капитализме и человеком пера при коммунизме».*

«*К его чести,* – писал журналист Джералд Смит, лично знавший Мирского, – *в отличие от многих интеллектуалов, как наезжавших в СССР, так и живших там, Мирский никогда не строил из себя человека из народа и не приписывал ему никакой чудодейственной мудрости. Праведная многострадальность и терпеливость, упоминаемые с тошнотворной регулярностью в качестве верховных добродетелей русского народа,*

всегда были для Мирского достойными презрения. Он называл Платона Каратаева, крестьянского гуру из „Войны и мира", просто невыносимым. „Это – абстракция, миф, существо совсем других измерений и законов, чем все прочие в романе". Единственным человеком бесспорно скромного социального происхождения, с которым Мирский имел дело не так, как с обычным слугой или солдатом, был (еще прежде, чем встал в ряды пролетарской интеллигенции СССР) Максим Горький».

В России Мирский активно включился в литературную жизнь.

В течение нескольких лет он опубликовал несколько заметных работ по теории и истории русской и западной литературы, эссе «*Интеллиджентсиа*» (1934), статьи «Из современной английской литературы» («Красная новь», 1933), «Об „Улиссе"» («Литературный современник», 1935), «О некоторых вопросах изучения русской литературы XVIII в.» («Литературное наследство», 1933), весьма информативные предисловия к собраниям сочинений Т. Смоллетта, П. Б. Шелли, О. Хаксли. Написанная им биография Пушкина частично была опубликована в журнале «Звезда» в 1937 году. Много писал Мирский о молодых советских поэтах Эдуарде Багрицком, Николае Заболоцком, Павле Васильеве. «*Самой позорной дистанцией на этом пути к плахе*, – писал в статье «Красный князь» непримиримый антикоммунист Алексей Цветков, – *было участие в работе над известным коллективным литературным творением, прославлявшим строительство Беломорско-Балтийского канала. Впрочем*, – оговаривается А. Цветков, – *поведение Мирского видится мне куда более простительным, если вспомнить восторженный отзыв Беатрис Уэбб, соратницы Бернарда Шоу,*

о великом инженерном подвиге ГПУ и о триумфе человеческого возрождения».

Знаниями Мирский обладал глубочайшими.

Характерное воспоминание оставил Юрий Олеша.

«Когда, начитавшись Морозова, я с апломбом заявил критику Дмитрию Мирскому, что древнего мира не было, этот сын князя, изысканно вежливый человек, проживший долгое время в Лондоне, добряк, ударил меня тростью по спине!

– Вы говорите это мне, историку? Вы... вы...

Он побледнел, черная борода его ушла в рот. Все-таки перетянуть человека тростью тяжело физически, главное, морально.

– Да-да, Акрополь построили не греки, а крестоносцы! – кричал я. – Они нашли мрамор и...

Он зашагал от меня, не слушая, со своей бахромой на штанах и в беспорядочно надетой старой лондонской шляпе. Мы с ним помирились за бутылкой вина и цыпленком, который так мастерски приготовляют в шашлычных, испекая его между двумя раскаленными кирпичами, и он объяснил мне, в чем мое, а значит, и Морозова, невежество...»

В 1937 году Мирский был арестован.

Собранная им «Антология новой английской поэзии» вышла в свет уже без имени составителя. *«Когда-нибудь в* будущем, может даже в его собственной стране, – писал Джералд Смит, – *найдут способ почтить память Мирского достойным образом».* Думаю, такое время пришло. Лучшим, самым достойным памятником Мирскому служила и служит его превосходная книга.

Новосибирск, 2004

ОГЛАВЛЕНИЕ

Александр Бирюков. КНЯЗЬ И ПРОЛЕТАРСКИЙ ПИСАТЕЛЬ (Что влекло Горького к Святополк-Мирскому?) 7

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН ДО СМЕРТИ ДОСТОЕВСКОГО (1881)

Предисловие автора 27

Глава I. ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА (XI–XVII вв.)

1. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЯЗЫК 29
2. ЛИТЕРАТУРНАЯ СИТУАЦИЯ 31
3. ОБЗОР ПЕРЕВОДНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ 32
4. КИЕВСКИЙ ПЕРИОД 38
5. ЛЕТОПИСИ 41
6. ПОХОД ИГОРЯ И ЕГО БРАТЬЕВ 46
7. МЕЖДУ КИЕВОМ И МОСКВОЙ 56
8. МОСКОВСКИЙ ПЕРИОД 60
9. МОСКОВСКИЕ ПОВЕСТИ 64
10. НАЧАЛО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 66
11. КОНЕЦ СТАРОЙ МОСКОВИИ: АВВАКУМ 71

Глава II. КОНЕЦ ДРЕВНЕЙ РУСИ

1. ВОЗРОЖДЕНИЕ ЮГО-ЗАПАДА 79
2. ПЕРЕХОДНОЕ ВРЕМЯ В МОСКВЕ И ПЕТЕРБУРГЕ 80

3. ПЕРВЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СТИХИ 84
4. ДРАМА 85
5. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА И КНИЖКИ ДЛЯ НАРОДА 89

Глава III. ЭПОХА КЛАССИЦИЗМА
1. КАНТЕМИР И ТРЕДИАКОВСКИЙ 93
2. ЛОМОНОСОВ 96
3. ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ И ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ ПОСЛЕ ЛОМОНОСОВА 102
4. ДЕРЖАВИН 106
5. ДРАМА 112
6. ПРОЗА XVIII ВЕКА 117
7. КАРАМЗИН 123
8. СОВРЕМЕННИКИ КАРАМЗИНА 131
9. КРЫЛОВ 136
10. РОМАН 141

Глава IV. ЗОЛОТОЙ ВЕК ПОЭЗИИ
1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА 144
2. ЖУКОВСКИЙ 147
3. ДРУГИЕ ПОЭТЫ СТАРШЕГО ПОКОЛЕНИЯ 153
4. ПУШКИН 159
5. МАЛЫЕ ПОЭТЫ 185
6. БАРАТЫНСКИЙ 188
7. ЯЗЫКОВ 195
8. ПОЭТЫ-МЕТАФИЗИКИ 197
9. ТЕАТР 201
10. ГРИБОЕДОВ 202
11. ПРОЗА ПОЭТОВ 208
12. РАЗВИТИЕ РОМАНА 211
13. ПРОЗА ПУШКИНА 214
14. РАЗВИТИЕ ЖУРНАЛИСТИКИ 220

Глава V. ЭПОХА ГОГОЛЯ
1. УПАДОК ПОЭЗИИ 223

2. КОЛЬЦОВ 227
3. ТЮТЧЕВ 230
4. ЛЕРМОНТОВ 237
5. ПОЭЗИЯ РЕФЛЕКСИИ 249
6. ДРАМА 251
7. РОМАНИСТЫ ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ XIX ВЕКА 253
8. ГОГОЛЬ 256
9. ПРОЗА ЛЕРМОНТОВА 275
10. ПЕРВЫЕ НАТУРАЛИСТЫ 279
11. ПЕТЕРБУРГСКИЕ ЖУРНАЛИСТЫ 281
12. МОСКОВСКИЕ КРУЖКИ 282
13. СЛАВЯНОФИЛЫ 286
14. БЕЛИНСКИЙ 290

Глава VI. ЭПОХА РЕАЛИЗМА: РОМАНИСТЫ (I)
1. ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ОСОБЕННОСТИ РУССКОГО РЕАЛИСТИЧЕСКОГО РОМАНА 297
2. РАННИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДОСТОЕВСКОГО 302
3. АКСАКОВ 309
4. ГОНЧАРОВ 316
5. ТУРГЕНЕВ 323
6. СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЕ ГУМАНИСТЫ 345
7. ПИСЕМСКИЙ 347
8. ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ РОМАН 354

Глава VII. ЭПОХА РЕАЛИЗМА: ЖУРНАЛИСТЫ, ПОЭТЫ, ДРАМАТУРГИ
1. КРИТИКА ПОСЛЕ БЕЛИНСКОГО 358
2. АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ 360
3. ГЕРЦЕН 366
4. ВОЖДИ РАДИКАЛОВ 375
5. СЛАВЯНОФИЛЫ И НАЦИОНАЛИСТЫ 381
6. ПОЭТЫ-ЭКЛЕКТИКИ 384

7. АЛЕКСЕЙ ТОЛСТОЙ 388
8. ФЕТ 392
9. ПОЭТЫ-РЕАЛИСТЫ 397
10. НЕКРАСОВ 400
11. ПОЛНЫЙ УПАДОК ПОЭЗИИ 409
12. ДРАМАТУРГИЯ, ОБЩИЙ ОБЗОР; ТУРГЕНЕВ 410
13. ОСТРОВСКИЙ 412
14. СУХОВО-КОБЫЛИН, ПИСЕМСКИЙ И МАЛЫЕ ДРАМАТУРГИ 421
15. КОСТЮМНАЯ ДРАМА 426

Глава VIII. ЭПОХА РЕАЛИЗМА: РОМАНИСТЫ (II)
1. ТОЛСТОЙ (ДО 1880 г.) 430
2. ДОСТОЕВСКИЙ (ПОСЛЕ 1849 г.) 458
3. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН 481
4. УПАДОК РОМАНА В 60-е И 70-е ГОДЫ 485
5. БЕЛЛЕТРИСТЫ-РАЗНОЧИНЦЫ 489

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА (1881–1925)

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА 499
Глава I
1. КОНЕЦ ВЕЛИКОЙ ЭПОХИ 505
2. ТОЛСТОЙ ПОСЛЕ 1880 Г. 510
3. ЛЕСКОВ 538
4. ПОЭЗИЯ: СЛУЧЕВСКИЙ 551
5. ЛИДЕРЫ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ: МИХАЙЛОВСКИЙ 555
6. КОНСЕРВАТОРЫ 559
7. КОНСТАНТИН ЛЕОНТЬЕВ 562
Глава II
1. ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ И НАЧАЛО ДЕВЯНОСТЫХ 573
2. ГАРШИН 575

3. ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ПРОЗАИКИ 578
4. ЭМИГРАНТЫ 582
5. КОРОЛЕНКО 584
6. АДВОКАТЫ-ЛИТЕРАТОРЫ 588
7. ПОЭТЫ 590
8. ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ 593
9. ЧЕХОВ 602
Промежуточная глава I. Первая революция (1905)...623
Глава III
1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА ПОСЛЕ ЧЕХОВА 631
2. МАКСИМ ГОРЬКИЙ 634
3. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА «ЗНАНИЯ».651
4. КУПРИН 653
5. БУНИН 656
6. ЛЕОНИД АНДРЕЕВ 664
7. АРЦЫБАШЕВ 674
8. СЕРГЕЕВ-ЦЕНСКИЙ 677
9. ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ПРОЗАИКИ 681
10. ВНЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ГРУППИРОВОК 684
11. ФЕЛЬЕТОНИСТЫ И ЮМОРИСТЫ 686
Глава IV
1. НОВЫЕ ДВИЖЕНИЯ ДЕВЯНОСТЫХ ГОДОВ 688
2. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ: БЕНУА 691
3. МЕРЕЖКОВСКИЙ 695
4. РОЗАНОВ 703
5. ШЕСТОВ 714
6. ДРУГИЕ РЕЛИГИОЗНЫЕ ФИЛОСОФЫ.......718
7. «ВЕХИ» И ПОСЛЕ «ВЕХ» 722
Глава V
1. СИМВОЛИСТЫ 724
2. БАЛЬМОНТ 728
3. БРЮСОВ 731

4. ПОЭТЫ-МЕТАФИЗИКИ:
ЗИНАИДА ГИППИУС 736
5. СОЛОГУБ 743
6. АННЕНСКИЙ 750
7. ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ 754
8. ВОЛОШИН 758
9. БЛОК 761
10. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ 777
11. МАЛЫЕ СИМВОЛИСТЫ 791
12. «СТИЛИЗАТОРЫ»: КУЗМИН 794
13. ХОДАСЕВИЧ 796

Промежуточная глава II. Вторая революция 798

ГЛАВА VI
1. ГУМИЛЕВ И ЦЕХ ПОЭТОВ 812
2. АННА АХМАТОВА 816
3. МАНДЕЛЬШТАМ 820
4. ВУЛЬГАРИЗАТОРЫ: СЕВЕРЯНИН 821
5. МАРИНА ЦВЕТАЕВА 823
6. «КРЕСТЬЯНСКИЕ ПОЭТЫ» И ИМАЖИ-
НИСТЫ: ЕСЕНИН 825
7. НАЧАЛО ФУТУРИЗМА 828
8. МАЯКОВСКИЙ 832
9. ДРУГИЕ ПОЭТЫ ЛЕФА 837
10. ПАСТЕРНАК 838
11. ПРОЛЕТАРСКИЕ ПОЭТЫ 841
12. МЛАДШИЕ ПОЭТЫ ПЕТЕРБУРГА И
МОСКВЫ 843

Глава VII
1. РЕМИЗОВ 846
2. А. Н. ТОЛСТОЙ 859
3. ПРИШВИН 863
4. ЗАМЯТИН 865
5. МЕМУАРЫ И ИСТОРИЧЕСКИЕ РОМАНЫ 868

6. ШКЛОВСКИЙ И ЭРЕНБУРГ 873
7. ВОЗРОЖДЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ ПОСЛЕ 1921 г. 878

Paralipomena
1. ДРАМА 889
2. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА 896

Указатель имен и названий 907

Геннадий Прашкевич. ЕЩЕ РАЗ ОБ АВТОРЕ ЭТОЙ КНИГИ 953

Д.С.МИРСКИЙ
ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Редактор *Г.М.Прашкевич*
Компьютерная верстка *Т.А.Воронина*
Художественное оформление *В.И.Сапожникова*
Корректор *Е.Н.Булгакова*

Издательство «Свиньин и сыновья»
г. Новосибирск, e-mail: isis@irs.ru

Подписано в печать 24.01.2005. Формат 84x108/32
Бумага офсетная. Усл. п. л. 50.61. Тираж 5000 экз.

Типография ИПП «Арт-Авеню». Заказ № 005
630058, г. Новосибирск, ул. Русская, д.39, ком.222